Cartas a una joven ensayista

Efrén Giraldo



Cartas a una joven ensayista

Efrén Giraldo



Efrén Giraldo

Vive y trabaja en Medellín. Es ensayista, crítico, cuentista, investigador, editor y profesor universitario. Es Doctor en Literatura, Magíster en Historia del Arte y Licenciado en Español y Literatura de la Universidad de Antioquia. Es Profesor Titular y Jefe del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT, Medellín. Ha sido profesor visitante de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es investigador Senior y pertenece al grupo de investigación Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas de la misma institución. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura Universidad de Antioquia en 2012 y el Premio Nacional de Curaduría Histórica del Instituto Distrital de las Artes y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño de Bogotá en 2013. Fue incluido en la Colección Autores Antioqueños en 2009. Ha sido galardonado con becas de investigación y creación del Ministerio de Cultura de Colombia y de la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín. Ha publicado los libros *Proyecto para una revolución narrativa y otros ensayos críticos* (en compañía de Francisco Pulgarín, 2005); *Marta Traba, crítica del arte latinoamericano* (2007); *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo* (2007); *Las verdades indirectas de la utopía pesimista* (2009); *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia* (2010); *Negroides, simuladores, melancólicos. El ser nacional en el ensayo literario colombiano del siglo XX* (2012); *Entre delirio y geometría. Un ensayo sobre el arte y la narración* (2013); *Del paisaje construido al espacio relacional. Carlos Uribe 1991-2012* (2013); *Antioquia imaginada. Pertenencia, narraciones de identidad y representaciones sociales* (coordinador editorial, 2013); *La poética del esbozo. Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila* (2014). Fue finalista del Concurso de Novela y Cuento de la Cámara de Comercio de Medellín con el libro *La línea sin reposo*, publicado en 2016. Numerosos artículos, ensayos, reseñas, comentarios, prólogos, ediciones críticas y textos suyos han aparecido en publicaciones periodísticas, académicas, literarias y culturales de Colombia, España, Estados Unidos y América Latina. Desde 2015 coordina el Taller de Crítica de Medellín, un espacio independiente de apoyo a la escritura crítica y el debate sobre las artes y la cultura.

Sitio web: www.efrengiraldo.com

CARTAS A UNA JOVEN ENSAYISTA

EFRÉN GIRALDO

CARTAS A UNA JOVEN ENSAYISTA

EFRÉN GIRALDO



MEDELLÍN - COLOMBIA, 2017

Giraldo Quintero, Efrén Alexander

Cartas a una joven ensayista / Efrén Giraldo. -- Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2017.

144 p.; 21 cm. -- (Ediciones Universidad EAFIT)

ISBN 978-958-720-398-1

1. Cartas colombianas. I.Tít. II. Serie

C866 cd 21 ed.

G516

Universidad EAFIT- Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

CARTAS A UNA JOVEN ENSAYISTA

PRIMERA EDICIÓN: FEBRERO DE 2017

CARRERA 49 No. 7 SUR - 50 TEL. 261 95 23, MEDELLÍN

http://www.eafit.edu.co/fondoeditorial

Correo electrónico: fonedit@eafit.edu.co

DISEÑO DE COLECCIÓN Y DIAGRAMACIÓN: Alina Giraldo Yepes

EDITOR: Felipe Restrepo David

CORRECTOR: Marcel René Gutiérrez

ISBN: 978-958-720-398-1

ISBN EPUB: 978-958-720-399-8

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional, mediante Resolución 1680 del 16 de marzo de 2010

ÍNDICE

GALERÍA

CARTAS A UNA JOVEN ENSAYISTA

[UNO.]

FRONTERAS

Querida amiga:

La saludo cariñosamente y celebro que podamos encontrarnos aquí, en este espacio de ficción que nos da la escritura. No nos vemos en persona, pero vaya que nos vemos. Yo la invento a usted a través de estas palabras y usted hace lo propio conmigo. Los dos somos imágenes y las proyectamos en estos mensajes que nos enviamos. Si lo piensa bien, compartimos una ilusión de presencia, una utopía de cercanía que consigue lugar en la escritura.

En primer término, quiero decirle cuánto me sorprende –y gratifica– su deseo de abrazar la profesión del ensayista. Sabemos de cartas al joven poeta, al joven pintor, al joven bailarín, al joven novelista, pero nunca de un epistolario entre una persona que quiere hacer ensayos y otra que regularmente los escribe por gusto y por oficio. Que sea además una muchacha quien me escriba, y abra ahora un diálogo sobre esta tarea, es revelador. No recuerdo yo que los autores de aquellos epistolarios venidos a la mente hayan sido distintos a hombres, encopetados profesionales de las letras que aconsejan a un muchacho que apenas entra en las lides del arte verbal. Quizás porque el destinatario de los secretos estéticos ha sido un sujeto masculino, resulta extraño que usted y yo hablemos ahora del ensayo, con una intimidad quizás poco acostumbrada en este tipo de escritos. Sin duda, lejos de esta cofradía de machos melancólicos, podemos hablar más claramente de lo que supone la creación en el mundo de las ideas. Recordando a Virginia Woolf, podríamos instalar aquí nuestro “cuarto propio”.

En esta primera carta, quisiera exponer mis razones para entender

como excepcional –y a la vez maravillosa– esa preocupación suya. Podríamos ensayar algunas ideas sobre lo que significa hacer ensayos y las implicaciones que cultivarlos tiene en la relación con la literatura, la cultura y la sociedad. Ensayar, como usted imagina, será de aquí en adelante algo más que un juego de palabras o un santo y seña. Si desea pensarlo de esa manera, nos ensayamos en esta correspondencia e intentamos ensayar acuerdos sobre el ensayo. Una transacción que, como veremos, es connatural a este tipo de escritura.

Para empezar, debo decirle que la actividad del ensayo es a la vez paradójica y distintiva. En primer término, parece un quehacer indócil a cualquier definición, una especie de escapatoria a los intentos de clasificar la experiencia literaria, una afirmación del derecho libertario a opinar y argumentar, motivados ambos por un acontecimiento o una coyuntura. Pero, por otro lado, el ensayo resulta necesario para una sociedad que se precia de estimular el debate y la confrontación, la libertad de expresión y la circulación de las ideas. De modo que ensayar es el resultado de dos fuerzas antagónicas. Un deseo de comunicar lo íntimo, de exponer lo que uno piensa, atendiendo al arrebato, al acto de tomar la pluma, y un compromiso con nuestros semejantes, con lo que debemos responder ante la época, el tiempo y el espacio en que nos tocó vivir.

En este punto, conviene remontarse a un noble francés, a quien atribuimos la invención del género, Michel Eyquem de Montaigne, una amable figura que, pese a haber existido hace más de cuatro siglos, nos aclara muchas cosas sobre la escritura y la vida. No será raro que volvamos a él, como quien acude a un viejo amigo en busca de consejo. Con su obra, según la recordada frase del novelista Aldous Huxley, el ensayo "nace adulto". Como si ya desde el inicio contuviera sus potencias y desarrollos. Y digo que atribuimos la invención del ensayo a Michel de Montaigne porque, si bien él fue quien dio nombre a la tarea literaria de ensayar –su libro de 1580 se llama, precisamente, Los ensayos–, en autores anteriores como Platón, Séneca, Cicerón o Marco Aurelio, habita un tipo de escritura meditativa que solo después obtuvo carta de presentación con el francés.

Recordando a Borges –quien dijo que Kafka había influido en sus precursores–, podemos decir que Montaigne incidió profundamente en la manera en que entendemos a los autores a los que se asemeja. Su obra nos hace comprensibles a esos escritores que ya hoy nos parecen ensayistas o modelos de escritura a quienes solo podemos figurarnos a través del lente ensayístico. Montaigne hizo algo extraordinario: inventó una forma de escritura que después de él parece haber existido desde siempre. Esto resulta más sorprendente aun si pensamos en que los géneros literarios hunden sus orígenes en las penumbras de la historia, mientras que el ensayo tiene inventor y nacimiento conocidos. Como recuerdan los críticos, junto con el poema en prosa el ensayo es, quizás, el único género literario que la modernidad fue capaz de inventar.

Para volver a nuestro tema de conversación, los ensayos de Montaigne están llenos de alusiones privadas: sus dolencias, sus esperanzas y temores; los episodios más prosaicos y las anécdotas más banales pueblan su escritura, como en una especie de periplo exhibicionista ante el lector, que de esta manera se convierte en una especie de confidente o de voyeur. Nos enteramos de que tiene cálculos, que la muerte de un amigo lo ha llenado de tristeza, que vio unos aborígenes en una exhibición. Sin embargo, el ensayista no se queda allí. Mientras narra centenares de anécdotas –historias de su vida y de personajes de la antigüedad clásica– va tocando las inquietudes fundamentales de la existencia, las cosas que a todos atañen: el poder, la muerte, la amistad, la soledad, la educación. Para usar una metáfora ya recurrida, el ensayo describe una curva, traza un arco entre lo único y lo típico, que, con su tensión, se carga con energía suficiente como para crear algo vigoroso en el mundo de los símbolos.

Esto ocurre quizás porque el ensayo sigue participando de la creencia de Montaigne en su acto inaugural de escritura, que es a la vez su leit motiv: como dice bellamente en uno de sus textos, “en todo hombre se halla, entera, la humana condición”. El César es tan visible en sus asuntos privados como en las hazañas recordadas en los libros, nos dice. Con esta declaración, que expone uno de los asuntos más recurridos en la historia de las letras y el pensamiento, Montaigne está queriendo decir, creo yo, dos cosas: al ensayista no le es indiferente nada que tenga que ver con lo humano; chismes,

grandes ideas y conceptos, episodios vulgares y gestas hacen parte del universo que puede visitar el ensayista con el fin de apoyar un planteamiento y decir algo significativo para todos. Por otro lado, el ensayo tiende un puente entre las inquietudes individuales, el evasivo universo de lo privado, y el mundo social, el de las ideas y las confrontaciones. Esto significa que el ensayo encarna la creencia de que el individuo puede decir algo sobre la sociedad: la idea de que todos podemos opinar sobre todo, sin que seamos expertos o tengamos una autoridad delegada por algún poder. Más adelante, espero mostrar hasta qué punto la destrucción de fronteras –en todos los niveles– es imprescindible en el ethos ensayístico.

En la ciencia y en la política es donde más claramente se ve la necesidad de rechazar la especialidad y el poder, pues el ensayista no necesita ser un experto o conocedor de los entresijos burocráticos y jurídicos para pronunciarse contra las injusticias y errores de los poderosos o para prevenir sobre los alcances negativos que los conocimientos, teorías y técnicas pueden tener cuando están mal empleados o se usan para atentar contra la dignidad humana. El mismo Montaigne nos da la clave en uno de sus textos, cuando anuncia que habla, no como jurisconsulto o gramático, sino como hombre, como Michel de Montaigne, ejerciendo la única profesión en la que se siente del todo competente: la de ser humano. A partir de eso, podemos hacer una aproximación parcial entre dos figuras que andan muchas veces de la mano: el ensayista y el intelectual.

Creo que esto puede bastarle a usted, querida amiga, para entender cuán ineludible es el ensayo y cuán espontáneo surge en nuestra vida intelectual. Cómo nos resulta de urgente y estricta su disciplina.

Ahora bien, debemos atender de una vez a una cuestión que, de seguro, reaparecerá en nuestro diálogo. Es, si así lo acordamos, un nuevo asunto de frontera. ¿El ensayo es o no literatura? La cuestión, como usted supondrá, resulta bastante espinosa, porque después de tanto tiempo aún no sabemos qué es la literatura, de la misma manera en que no podemos definir el arte o la belleza. Tenemos experiencias de todo ello, pero resulta tarea harto difícil –además de inútil– abstraer un concepto general para nominar tales

experiencias. En relación específica con nuestro género, don Miguel de Unamuno dijo una vez algo que resulta muy acertado: no existe realmente "el ensayo", sino "ensayos". Con esto, el filósofo y escritor de Salamanca quería indicar, tal vez, que lo ocurrido en cada acto, en cada impulso de escritura, no puede reducirse a una generalidad. Siendo un espíritu, una actitud, una pulsión, un deseo y una necesidad, sería inútil definir el ensayo.

Lo literario, lo artístico o lo estético, como ya sabemos, varían en la cultura, cambian con el paso del tiempo y, por tal razón, no podemos afirmar que haya algo así como una esencia de la creación. Por ello, resulta aún más difícil comprobar si el ensayo es literatura o no, aunque para muchos sea incomprensible una literatura que no esté directamente emparentada con la novela, el cuento o la poesía. Si bien desde la clasificación de Aristóteles poco hemos cambiado nuestra percepción de las especies literarias, debemos aceptar que la escritura con propósito argumentativo siempre ha quedado por fuera de las inquietudes estéticas, bien por su carencia aparente de ficción, bien por su finalidad práctica. Sin embargo, es obvio que la meditación, la expresión de las ideas y los conceptos, el análisis y el debate usan elementos del lenguaje literario, que muchos argumentos se articulan en clave novelesca o lírica y que la exposición de las ideas no acude solo al discurso argumentativo para comunicarse con el lector.

Incluso, podemos ir más allá y decir que hay maneras de exponer y persuadir que solo pueden catalogarse como ingeniosas, imaginativas, bellas. Una analista del género, Claire de Obaldia, expone acertadamente esta cuestión, cuando indica que el ensayo es solo literatura en potencia, y que por eso resulta tan valiosa su lectura. Quiero compartir con usted esa primera perplejidad. A mí me basta con pensar que el ensayo es solo una posibilidad, una expresión que siempre "se la juega", que debe conquistar a toda hora su lugar en la literatura y, por ende, en el arte y la metáfora.

Estos cruces y mixturas, que dan su poder a la escritura en nuestros días, serán tema de una carta futura, y por el momento solo quiero mostrarle con algunos ejemplos cómo han sido de fecundas las relaciones entre el ensayo y lo que tradicionalmente hemos conocido como literatura. Un ejemplo lo tenemos en alguien que

escribió un siglo después de Michel de Montaigne y otro en un autor contemporáneo que brilló en el ensayo, y que a través de él se divirtió jugando a destruir la ilusión de que hay géneros establecidos o puros.

Pero dejo para más tarde, cuando las tareas me den tregua, la visita a esas figuras entrañables, con las que –creo– se van a poblar nuestros asuntos.

Querida amiga:

Como habrá usted escuchado, atribuimos a Miguel de Cervantes Saavedra la invención de ese curioso artefacto que conocemos como novela. Allí, el autor no solo contó las aventuras de su caballero, sino que también nos dio acabadas reflexiones sobre la gloria, el poder, la amistad, el amor. Desde ese entonces, a la gran novela no le fue ajeno el interés por explicar los enigmas del ser humano, de la historia y de la sociedad, en un giro que solo podemos entender como ensayístico y profundamente moderno. La novela, como habrá usted notado en sus lecturas de Sterne, Balzac, Dostoievski, Proust o Joyce, no solo narra hechos; también nos da acabados pensamientos, teorías, conceptos e ideas. Recordemos que Marx dijo alguna vez que había aprendido más de las luchas de clases sociales en Francia a través de la pluma de Balzac que leyendo los muchos tratados de economía política que consultó. De hecho, una de las grandes novelas de nuestro tiempo, El hombre sin atributos de Robert Musil, celebra el ensayismo como una de las fuerzas de la vida.

La narración, al privilegiar sobre todo las acciones y el tiempo, no se ocupa necesariamente de revelar lo que se piensa y conjetura, salvo cuando el curso de los hechos se detiene y el narrador o los personajes empiezan a contarnos lo que se les ocurre o han elaborado en sus momentos de meditación. En este punto, lo ensayístico entra a matizar lo que solo estaba en el terreno de la peripecia y nuevas densidades argumentales se posesionan de la

escritura. Obvia decir que, en este caso, el ensayo entra en el cuento o la novela y tanto personajes como narradores empiezan a actuar como ensayistas. De hecho, así nos hayan dicho lo contrario, la voz del ensayista es también la voz de un personaje, de un ser creado por las palabras. La idea del teórico Mikhail Bakhtin, según la cual la novela es un entramado polifónico, encuentra en el ensayismo una explicación para la abundancia de voces que entran en la narrativa.

Otro autor que nos da una clave para entender la potencialidad literaria y la energía estética del ensayo es Jorge Luis Borges. Como sabemos, en su escritura se destruyen muchos límites, dos de los cuales atañen al ensayo. Por un lado, en sus obras desconcertantes lo argumentativo, lo narrativo y lo lírico parecen cohabitar sin que entendamos muy bien qué estamos leyendo, si cuentos, poemas, reseñas, poemas en prosa, resúmenes o prólogos, en un juego que ya es conocido por los aficionados y los muchos estudiosos del escritor argentino. Con su obra asistimos a la desaparición de los límites entre discurso ficcional y discurso no ficcional. Y allí, en ese segundo movimiento, el ensayo y las formas expositivas y argumentativas tienen un papel definitivo. Nada como el ensayo para convencernos de que lo que nos dicen es posible. Es como si el ensayismo fuera una garantía para la verosimilitud y la aceptación moral. Incluso, me atrevería a decir que la presencia del ensayo es imprescindible cuando la narración literaria quiere hacernos pensar que lo que nos cuenta hace parte de la realidad.

Muchas de las tretas de Borges –inventar autores, hacer prólogos imaginarios a obras que nunca existieron, escribir reseñas o resúmenes de libros que solo están en su mente– tienen en el ensayo su coartada principal. Son algo así como la prueba de que sus personajes –o por lo menos los pensamientos suyos– piensan de manera efectiva en la realidad. De manera que el ensayo reivindica su derecho a la ficción, su residencia en el lugar de lo imaginario, con este tránsito maravilloso agenciado por la imaginación y el ingenio.

En últimas, lo que pasa con Cervantes y la novela o con Borges y la idea de ficción resulta clave para lo que venimos señalando. El ensayo no solo pone en crisis nuestra manera de definir la

literatura, sino que resulta representativo del modo en que nos relacionamos con ella. No es descabellado imaginar que en el ensayo es donde se puede pensar el arte y descubrir más claramente la posibilidad de integrar la experiencia estética en nuestra vida. La posibilidad de vivir artísticamente se ha dado muchas veces en el ensayo. ¿Se puede vivir ensayísticamente? Dejo aquí esta pregunta para que ocupe su ocio.

Un argumento inicial es que el ensayo nos conecta con la facultad que tiene la literatura de remitirnos al mundo de las ideas. En cierta medida, tenía razón Georg Lukács, un crítico húngaro que antes de hacer explicaciones ideológicas y sociales sobre la literatura, nos dio uno de los textos más bellos –y enigmáticos– que se han escrito acerca del género, "Sobre la esencia y forma del ensayo". Allí, un joven Lukács observa que los géneros de la literatura dejan insatisfecha una expectativa de representación que tenemos los seres humanos: la manera en que vivimos sentimentalmente nuestros pensamientos, nuestras ideas y nuestras elaboraciones mentales. Esto hace que el ensayo tenga simpatía por lo que ya se pensó y ya se dijo.

Ahora bien, de esta representatividad podemos sacar en claro que el ensayo tiene como rasgos principales su uso del discurso argumentativo, su interés en temas de cultura, historia y sociedad, su perspectiva intelectual, y su encantadora inclinación por coleccionar y desplegar citas.

Estas propiedades, a las que ahora podemos dar el nombre de "internas", son importantes, pero no necesariamente las más útiles, para entender la pertenencia del ensayista a la literatura. Son más ventajosas las que tienen que ver con el contexto, con lo que el sociólogo francés Pierre Bourdieu llamó alguna vez el "campo". El ensayista entra y sale de la literatura, vuelve literaria su experiencia después de un largo proceso de síntesis o la expone como si estuviera fuera de la inquietud estética, mientras discute y habla de lo amado y lo odiado. Filtra los hechos y percepciones antes de elaborarlos en símbolos y redes conceptuales. Vemos en sus movimientos los comportamientos del canon, el criterio estético y los juicios de valor. Penetra los símbolos y muestra cómo llegaron a constituirse como tales. Por ello, puede ser tan demoledor cuando

critica formas de vida o ideologías. Las ve como algo construido, contingente, no como una verdad revelada o algo parecido.

Ahora bien, aunque esta estadía en un afuera o en un adentro es temporal, debemos anotar que el ensayista, por momentos, entra y sale de la institución y del mundo literario para ser más efectivo. De ahí que sea conflictiva su relación con los que definen lo que vale. El ensayo, si usted quiere, es el instrumento más apropiado para interrogar nuestros hábitos y nuestros gustos, nuestra manera de someter a juicio crítico la moda y los órdenes que otros nos imponen. Quiero, en este punto, recordar una bella expresión del crítico argentino Alberto Giordano, para quien el ensayo es "la única forma de dialogar con la literatura".

No podemos entonces decir que el ensayar sea una profesión, como la del novelista, el pintor o el bailarín. Se trata de un impulso, de un espíritu, como lo enseña a cada instante la gran tradición de Montaigne. De hecho, no sé si usted ha reparado en algo aparentemente insignificante, pero que, bien mirado, resulta de importancia capital. El nombre "ensayo" designa un género, pero también una acción, algo que no ocurre con los demás tipos de escritura literaria.

Puedo ver su gesto de escepticismo, sospechando que yo no tengo en cuenta el hecho de que palabras como "teatro" y "novela" pueden convertirse en acciones, mediante la adición de un sufijo. Sin embargo, yo hablo de una confluencia que no existe en la literatura entre acto y resultado. Un ensayo es un texto, pero también una tentativa, una acción. Piense usted en lo potente y a la vez ambigua que resulta una expresión como "voy a hacer un ensayo", la cual, por desgracia, los profesores y las escuelas han desfigurado. En este caso, acudir a las etimologías resulta ilustrativo. Fíjese que el ensayo fue también el acto de sopesar los metales en tiempos de Montaigne. Y también, en alguna época, la acción de probar una comida destinada al rey, para determinar si estaba envenenada. Ensayar es, entonces, el intento de los intentos.

Las metáforas que se derivan de ello son iluminadoras. Cuando escribimos ensayos estamos todavía poniendo en la balanza, y también probando el veneno, decidiendo de acuerdo con el juicio. Tales ideas de verificación, de prueba, de riesgo, resultan fran-

camente sugestivas.

Del ensayo podemos decir, si usted está de acuerdo, que vive en las periferias de la academia. Creo que ya entiende usted por qué el ensayo ha sido en su propia vida una tortura escolar o una asignación rutinaria. Tal vez por esa mala influencia, el ensayo se ha vuelto tan opaco. Nada resulta más inútil y contraproducente que intentar reglas o normas para el ensayo. Y es que, al entenderse con ideas, el ensayo vendría a tener intereses parecidos a los que se ven en la academia. Sin embargo, su propósito es distinto.

Ahora bien, ¿cómo algo de lo que hemos dicho que es radicalmente individual, irrepetible, entretejido con la vida, puede dar lugar a un epistolario como el nuestro? ¿Acaso los autores de cartas a poetas, novelistas, pintores y bailarines no aprovecharon las misivas para contar los secretos de su oficio, para dar luces sobre una técnica y un hacer? ¿No sería más legítimo que yo le explicara a usted cómo hacer un buen ensayo?

En estas cartas discutimos algunos asuntos propios de la escritura del ensayo, sin pensar que ellos encarnan una especie de decálogo. El mismo ensayo ha desconfiado siempre de las recetas. Si hablamos del tiempo, del espacio, del punto de vista, de la digresión y del uso de las citas, como espero que ocurra más adelante, si es que usted mantiene este hilo de palabras que la unen conmigo, no quiere decir que se desprendan leyes o reglas para construir ensayos. Aunque usted, con su perspicacia, de seguro advertirá en estas palabras los asuntos técnicos que también nos interesan y que, a la larga, terminaremos revisando.

La verdad, esperar del ensayo una estructura o un formato es tarea imposible. Y ni digamos en qué lugar quedan –o quedamos– quienes se ocupan de explicar cómo se hace un ensayo, qué tener en cuenta para escribirlo o qué hace bueno a uno de estos textos. Salvo por el hecho de ser un escrito donde se dan argumentos y razones, no hay nada más que sea aplicable de un ensayo en otro. Yendo más lejos, podemos decir que la solución singular a un tema o a un argumento en un ensayo es irrepetible. –¿Será esta la razón por la que estas cartas a una joven ensayista resultan una excentricidad?– Aunque hay familias de pensamiento, del ensayo no se puede decir lo que, a veces, suele afirmarse de los otros géneros literarios. No hay

tendencias, escuelas o estilos en el ensayo, como sí cabe decir de la novela, el cuento o la poesía.

¿Cómo quedamos entonces usted y yo en este terreno movedizo? ¿Vale la pena ponerse a hacer ensayos y, más aún, dar recomendaciones para escribirlos? Por ahora, no tendría yo mismo una respuesta. Acaso, estas cartas son un largo rodeo, un asedio a esa isla que, como en el poema de Cavafys, revela su importancia, no por la llegada, sino por el trayecto que finalmente, luego de divagaciones y aplazamientos, nos permite alcanzarla. Este viaje, que necesariamente pasa por la cultura y la historia literaria, nos permitirá dar un primer recorrido del que podemos aprender algunas cosas.

Pero dejo ese tema para mi próxima carta. Por ahora, me despido de usted y quedo a la espera de su respuesta.

[DOS.]

CULTURA

Querida amiga:

Su carta me sorprende justo cuando empiezo a preguntarme lo que usted señala con agudeza en su respuesta. Mire hasta qué punto hemos logrado una coincidencia en las inquietudes que despierta el tema de nuestro diálogo. ¿Será tan distante consonancia la que nos hace aptos para ensayar este tránsito de palabras por los días?

Voy a ocuparme, entonces, de lo que usted encuentra oscuro en mi anterior mensaje: la afirmación de que el ensayo es un género que tiene simpatía por lo ya sido, por lo ya creado. Para ser más preciso, en su texto de 1910 el crítico húngaro Georg Lukács, responsable de tal declaración, observó que el ensayo no saca sus asuntos de la nada. ¿Qué puede significar esto? Aunque los críticos se han devanado los sesos intentando extraer algo en claro de tan enigmática aseveración, podemos andar un camino más sencillo. Lo ya creado, lo ya sido, es lo elaborado y pensado por otras personas: los símbolos, el arte, los libros, la ciencia, lo que ha legado la civilización.

Tal apertura resulta alarmante, lo reconozco, pero creo que allí hay una clave para entender los intereses del ensayo. Si bien podemos encontrar ensayos sobre la naturaleza –algunas observaciones sobre el comportamiento de los animales están entre los grandes legados literarios, por ejemplo Maeterlinck y sus textos sobre flores y abejas–, lo que más interesa a los ensayistas es la sociedad, las formaciones humanas, la historia, las ideas. De hecho, el autor belga, al escribir La vida de las abejas y La inteligencia de las flores, dos libros maravillosos que usted me ha dicho están en su

biblioteca, adoptó una óptica humana cuando se ocupó de estos seres maravillosos. Acaso, al leerlos, frente a su jardín, esas frágiles entidades se hayan volatilizado en ideas sobre la sociedad y la política.

Podemos decir del ensayo que es, entonces, un género de cultura. Lo interesante es que usted puede retirar de la anterior oración la preposición "de" y sustituirla por otras –"en" la cultura, "para" la cultura, "por" la cultura– con el fin de hallar, en cada caso, una nueva posibilidad. Para volver a la oposición que algunos han advertido entre naturaleza y civilización, podemos detenernos un momento en los ensayos escritos "contra" la cultura.

Muchos de esos textos, que ahora asociamos con actividades llamadas "contraculturales", o de rebelión, se ubican en el arte. Esta paradoja se explica por una razón. El arte moderno, donde encontramos algunos de los mejores ensayos de este tipo, fue proclive a criticar la civilización occidental de la cual hacía parte y de la que, como observan algunos, fue su culminación. Por ejemplo, en la obra de dos artistas-escritores definitivos para el arte de nuestro tiempo, hallamos muestras representativas de este ensayismo contra la cultura –o, para ser exactos, contra la cultura occidental–. Se trata de dos nombres que a usted le deben de ser familiares: los pintores Vincent van Gogh y Paul Gauguin. Dos amigos que viajaron al sur de Francia en 1888 para inventar una nueva manera de ser artistas y vivir la vida en medio de la belleza, o "artísticamente", como quiere la vanguardia. Una asociación loca y entrañable, a la que yo me figuro como una de las grandes amistades intelectuales. Los dos emprendieron una aventura humana y estética inusitada que culminó, como habrá usted leído, con un episodio doloroso, cuando Vincent atacó con un cuchillo a su amigo y, por remordimiento, se cortó una oreja, la misma que envolvió en un periódico y después envió a una prostituta como obsequio.

Más allá de las anécdotas trepidantes de ambos creadores, y de su influencia en la renovación de las artes del siglo XX, podemos acudir a sus escritos, en los que vemos un cansancio con los valores de la civilización, así como un deseo de retorno a una humanidad más ingenua, no contaminada por la enfermedad del progreso y la

técnica. En obras como los enérgicos Escritos de un salvaje de Gauguin, o las entrañables Cartas a Théo de Van Gogh, se ve al artista como un ser que evade los centros metropolitanos, el refinamiento, la tecnología y las instituciones de cultura, para ir a la busca de un núcleo de humanidad más puro, del que pueda emanar la fuente viva de la creación. El balance nos lo da otro artista, quien vivió un poco después de los dos aventureros impresionistas, el pintor francés Jean Dubuffet, quien en sus textos sobre el arte bruto –una vanguardia que exaltó la pintura de los locos, los niños y los considerados retrasados mentales– dictaminó: “Arte es lo que hacemos, cultura lo que nos hacen”. Debo decirle que paso pocos días sin pensar en esa frase, para mí convertida en el más certero y útil de los aforismos.

Ahora bien, el interés ensayístico por lo que otros han hecho –a la larga, la definición más simple de civilización– no es jactancia, ni ánimo libresco. De hecho, aunque está en medio del mundo de las letras, el acto de ensayar trasciende esa limitante y nos da una perspectiva vital. El ensayar revela más bien la faceta ética que tiene la respuesta de todo hombre sensato ante la cultura letrada y la institución. El ensayista persigue ideas, conceptos, imágenes, textos y objetos para averiguar la cara humana que tienen, para entrever a la mujer o al hombre que están detrás de su elaboración y de su custodia. No obstante, la relación de dependencia con la cultura sigue existiendo, a despecho del gesto de desdén del individuo. Incluso, el rechazo salvaje de autores como Van Gogh y Gauguin reviste una paradoja: usar la misma crítica –instrumento letrado por excelencia– para cuestionar a la misma civilización. Esto ya lo sabía Kant, quien vio en esta facultad un rasgo de nuestro tiempo.

Y es que, si un ensayo no nos ofrece un mejor conocimiento de la condición humana, el escritor ha fracasado. Y esa condición, pese a lo creído por dogmáticos y tiranos, está lejos de ser una esencia. Lo humano es discontinuo, fragmentario. Por ello, hay que reinventarlo a cada momento y defenderlo de toda amenaza, incluso en nombre de lo que se nos revela como pretendidamente humano. Es como si el ensayo tuviera que defender la vida de ideas que se han vuelto demasiado abstractas. Esto ocurre sin importar que esa defensa tenga la apariencia de un retiro, de un abandono de

la civilización, tal como ha ocurrido, no solo con nuestros dos pintores, sino también con ensayistas como Henry David Thoreau, o el mismo Montaigne, cuyas figuras tienen por rasgo importante una elección de vida marginal, lejos de las veleidades urbanas.

El retiro de Thoreau a la propiedad rural de su amigo Ralph Waldo Emerson en Concorde enseña bien lo que el ensayista desea en el momento en que, trascendiendo el mundo de las letras, se aleja momentáneamente de la ciudad. No deja de ser llamativo que, pese a haberse fugado, Thoreau siguiera teniendo en su utillaje elementos de la cultura y continuara hablando con ellos como lente. En su Walden o la vida en los bosques, publicado en 1854, Thoreau celebró los placeres sencillos, las ideas y saberes esenciales para una supervivencia frugal y honesta en la naturaleza. Lo interesante es que cuando Thoreau habla de los rigores del invierno, de la visita de las ardillas, del trueque con campesinos que ayudan a la supervivencia, el bagaje intelectual no lo abandona. La suya, a la larga, sigue siendo una perspectiva de hombre de ciudad, así en su ensayo-diario critique la manera en que se conduce la urbanidad.

El libro de Thoreau es interesante también de otra manera. Con Walden, no estamos solo frente a un texto. En sus páginas se consigna, más que nada, el balance de un experimento social, un juego de aprendizaje con la existencia. Cabe recordar que, como muchas cosas del arte y de la vida que salen bien, el libro es el resultado de una limitación autoimpuesta, ya que Thoreau pactó con su amigo Emerson –otro gran ensayista– una estadía en la propiedad cercana al lago Walden Pond durante dos años, dos meses y dos días. Allí, Thoreau vivió con lo básico, asistido solo por familiares y amigos, y fue consignando en su diario-informe-ensayo todo lo que le ocurría. La marginación, como han recordado los biógrafos de Thoreau, no fue completa, dado que el autor se instaló a pocos kilómetros de la casa de su madre. Adivino una sonrisa dibujándose en su cara. Quizás una de las mayores virtudes del ensayo es que propone formas alternas de habitar el mundo y reflexiona a partir de un alejamiento de lo que, a pesar de ser amado, a la larga se sabe superfluo.

Coincidirá usted conmigo en que el ensayo es una atalaya para mirar las transformaciones de los modos de vivir y pensar en el

paisaje de la historia, y que ensayos como el de Thoreau muestran las reacciones de los seres humanos ante modos de vida artificiosos e inauténticos. Bien porque los ensayistas nos den con sus vidas ejemplos de conducción y tomas de postura, bien porque en ellos se exprese lo mejor de la inteligencia y la agudeza de su tiempo, el ensayo resume intelectualmente a su época. Platón, Bacon, Voltaire, Borges, Steiner no son solo muestras de realizaciones individuales. Son pruebas de lo mucho que una sociedad puede llegar a pensar una cuestión. La imaginación barroca late en los textos de Quevedo, los rigores bélicos asedian en los apuntes de Canetti.

De modo que, para volver a Lukács, no se trata tanto de que el ensayo genere símbolos, sino de que los interrogue. El ensayo nos muestra cómo se representó en otros lugares y en otros tiempos. Investiga qué significó ser humano en un momento anterior y cómo podemos comparar esas maneras de ser con aquellas a las que nos estamos habituando. De hecho, saber cómo pensaron los seres humanos del pasado en sus ensayos es una de las experiencias más intensas que puede tener el lector. Yo, en particular, no puedo dejar de imaginar a Thoreau alimentándose con frugalidad, protegiéndose del frío, mirando a las ardillas, anotando todo lo que se le pasaba por la cabeza en las noches de ventisca. En esos gestos, está, para mí, lo fundamental de esa actitud libérrima, celosa del progreso, que ha estado en algunos de los mejores escritores y pensadores norteamericanos. Y de más está que diga que ello me asiste en este momento, cuando quiero liberarme de todas las ataduras.

Mientras la historia y los reportajes nos muestran desde fuera los modos de sentir y pensar, los ensayos están dentro de esos sistemas de pensamiento y nos los comunican con toda espontaneidad. Acaso porque, al ir más allá de la narración y ofrecerse como un espacio donde alguien piensa, el ensayo tramita un comercio más intenso con las ideas. Cuando Voltaire y Zolá defendieron a personas injustamente acusadas –en lo que, según se nos ha dicho, define la aparición del intelectual moderno–, vemos que recurrieron a argumentos que diferían de los usados en su época. Con sus textos, instauraron una nueva forma de entender los comportamientos y los valores, haciendo un llamado a la tolerancia y la cordura. Eso nos dice mucho sobre ellos, y también sobre la sociedad a la que se opusieron.

En el Yo acuso, Zolá se dirigió en 1898 al presidente de la república de Francia para interceder por un militar acusado injustamente de traición, quien había sido implicado en un escándalo por su origen judío y, como es obvio, por el antisemitismo de los enemigos. Voltaire había hecho algo parecido en 1762, cuando intervino con su palabra para evitar la persecución de una familia calvinista francesa, cuyo padre había sido acusado de asesinar a su hijo porque este quería convertirse al catolicismo. Esos ejemplos prueban que el ensayo ha estado unido al intelectual –el Tratado de la tolerancia de Voltaire es uno de los mejores ensayos de la Ilustración– y, muy especialmente, a causas que están en la vida cotidiana de algunos de nuestros semejantes. Madame de Stäel, una magnífica pensadora, dejó dicho que el ensayo ayuda a que el extremismo y la tiranía pierdan señorío.

Dejo este amago de escritura para cumplir con mis tareas del día. Espero retomarlo para que hablemos sobre la compleja relación del ensayo con la cultura.

Querida amiga:

La saludo de nuevo, sin estar seguro de haber sido claro en el inicio de mi carta. De todas formas, para volver a Lukács, decir que la creación de la nada no existe en el ensayo puede inducir a equívocos, incluso con lo que nosotros mismos hemos expresado. Si el ensayo se enfrenta a cosas ya dichas, ¿qué le queda? Recuerde que defendemos la dimensión artística, la plasticidad formal de la escritura ensayística; así que el ensayo es arte que toma en cuenta lo ya pensado y lo ya formalizado. ¿Qué puede estar más cerca de la idea de creación que un arte que se ocupa de creaciones? Lukács recuerda que, en alemán, la palabra “creación”, Dichtung, tiene connotaciones asociadas a tal experiencia. En español, la creación tiene un significado más amplio, pues se relaciona con el hacer mismo de la vida.

Me parece que, aunque el ensayo no crea de la nada, Lukács está

afirmando aún más su dimensión inventiva, pues –como han explicado ya los teóricos de la literatura– no hay escritura que no sea resultado de una lectura. En el ensayo, con el ensayo, siempre leemos. Y, como en el caso suyo, el escritor ha debido leer a otros. La tradición es un tejido de interpretaciones y respuestas a lo que ya estaba dicho. En el fondo, como ha mostrado Ricardo Piglia, la crítica y la literatura tienen el mismo principio. Son comentario, nota, glosa. De modo que los ensayistas, al tener que considerar las obras existentes, no se sienten limitados. Antes bien, en las creaciones ajenas ven posibilidades para proseguir la propia aventura.

Opongo aquí a creación un concepto que puede servir para mostrar que el ensayo sí produce nuevas realidades: esta noción es la de contracreación, especialmente útil para entender el arte, cuestión anómala que, como decía Borges, no saben explicar la psicología y los profesores. Desde una perspectiva que es a la vez psicológica y teológica, creamos por la angustia de no poder crear. Respondemos a lo ya hecho con una nueva ideación. Oponemos al mundo dado el que a cada día levantamos. Le escribo esto para poblar la inopia de mi vida y para superar lo inane de los días. Nuestras construcciones, como recuerda Herbert Read, se hacen dentro de otra construcción, la del mundo que tiene por techo el cielo y por muros los confines. De modo que, al sembrar de cosas nuestro camino por la vida, estamos reconociendo nuestro lugar en un universo en el que ya había limitantes. Al fin de los tiempos, estaremos respondiendo a las cavernas de Altamira, a los megalitos de Stonehenge, al Código de Hammurabi y al Bagavad-Gita.

De modo que en algo tan enigmático como el arte es donde el ensayo anda más a su albedrío. Parafraseando a Montaigne, podemos decir que de conformidad marchan el arte y el ensayo. A ambos les gustan las imágenes y comparten un destino de traducción permanente. El arte ayuda al ensayo a pensar las complejidades de la realidad a través de las imágenes, y el ensayo las interpreta para que el encuentro de las obras de arte con el espectador sea más intenso. Por ello, al ocuparse de imágenes, el ensayo evita ser demasiado abstracto y nos muestra en vivencia específica lo que insinúa la mano del artista o del escritor.

De esta simpatía del ensayo por el arte, me gusta algo más: la tensión que se crea entre actualidad y anacronismo. Nada como una obra de arte para hacernos pensar en un tiempo que no es el de nosotros, y que a la vez está acá con su cercanía incuestionable, desafiante. El ensayo expone las implicaciones que tiene el hecho de que toda obra de arte es realidad actual y, a la vez, artefacto que ya no vive con nosotros. A mí, por ejemplo, siempre me ha parecido que la belleza es el conflicto entre algo distante, inaccesible, y a la vez familiar, al alcance de la mano. Su belleza, mi querida amiga, es la dialéctica entre su lejanía y su presencia, en esta suerte de rodeo a su persona que hacen estas cartas, este meandro de palabras que la presienten y la crean.

Lo anterior, por supuesto, va en contra de algo que nos han dicho siempre. Que el arte y la literatura están vivos solo cuando el lector o espectador los activa. De este modo, ¿qué significa una distancia como la que menciono? ¿Y por qué, entonces, el ensayo tiene la misión de actualizar? Creo que si bien cada espectador crea su distancia con la obra, y que en ello reside el grado de emoción estética que le suscita, el ensayo labra una senda alternativa, pues muestra a qué distancia emocional y física están quien lee y quien escribe. La lectura de un ensayo es la confrontación de dos magnitudes críticas. El encuentro de dos personalidades en coloquio, en alternancia de soledades.

Ahora bien, la actualidad del ensayo –ese trato entre lo próximo y lo distante– no se limita al arte. En otros asuntos, el ensayo tiene especial interés por lo presente, y de hecho crea él mismo la vigencia de lo que expone. Me explico: cuando un escritor como Walter Benjamin considera el valor que tienen los viejos libros ilustrados, los juguetes de tradiciones perdidas, los recuerdos de infancia o los artefactos pasados de moda, está echando sobre ellos una nueva luz, y poniéndonos en contacto con una nueva manera de entender el tiempo, la memoria y los objetos. Recuerdo vivamente un ensayo del escritor colombiano Hernando Téllez en el que evoca un pisapapeles visto en la infancia; esto le ayuda a meditar sobre muchas cosas: los juguetes, la industria de artefactos de oficina, la evolución del gusto. El objeto ha sido salvado del flujo temporal y ha quedado como símbolo. Y, si usted lo quiere, es una clave de ingreso a un mundo emocional y mental. Los datos que

usted me da, por ejemplo, me ayudan a entender su interés por la jardinería y por viejos útiles de poda y de plantío como una insistencia en una práctica, en un modo de vivir y sentir su tiempo.

Con la vocación crítica suya, el ensayo se inclina por la invención del presente y busca conjurar la lejanía de un hecho, una persona o una época. Por ello, nos los presenta como una imagen. El ensayo traduce, si usted quiere, los símbolos de una época en los de otra. Crea una especie de juego de cajas chinas, en donde no sabemos qué está dentro de qué. Con Borges, la cábala, las sagas nórdicas medievales o los versos de un poeta popular argentino se vuelven actuales, imprescindibles para entender muchas cosas de la vida.

Más inquietante aun es otra enigmática expresión de Lukács, para quien el ensayo es un Bautista, un precursor, alguien que anuncia la venida de algo más importante que él. Este recién llegado, a quien su antecesor no es digno de amarrarle la cinta de las sandalias, es la teoría "grande", según Lukács. La ciencia, la filosofía, los sistemas de conocimiento. Esto, necesariamente, obliga a una posición de humilde altivez. El ensayista, a la larga, acepta que dice algo para que otro lo diga mejor. Explora para que un conquistador fije después bandera. "Humilde altivez": expresión contradictoria, lo sé, pero que puede entenderse si pensamos bien en lo que sugiere. El oxímoron, como usted recordará, es una figura literaria de gran expresividad, con la cual se califica a un nombre con un adjetivo de significado aparentemente opuesto. El mismo Lukács recurrió a esta figura para decir que el ensayista es orgullosamente cortés.

Todo esto sirve para entender algo que podría parecer obvio, pero en lo que pocos reparan. Después de Montaigne, el ensayo es ejercicio del juicio y, por tanto, en él se halla una potente vocación crítica. Sopesar y juzgar son caras de la misma moneda. La mayor responsabilidad del ensayista no es ni siquiera con la verdad, o con la fidelidad a los acontecimientos, como es imperativo en el reportaje o en la historia. El ensayo se compromete, sobre todo, con el juicio, con la ponderación. Con una atención que, aunque imperfecta, será siempre responsable y garantía de buena fe.

Esta crítica ocurre en varias esferas, pero aquí interesa en particular la que nos remite a obras literarias y artísticas. Aunque hay ensayos que transmiten una conseguida impresión de imparcialidad, es

inevitable en él la disposición a comparar, a ligar y, por ende, a estimar. Quizás como en ninguna otra forma de escritura, el ensayo trata, ante todo, de responder a los valores precedentes. Es, si así lo queremos, una forma de la cortesía ante la inminencia de la obra de arte, huésped de lujo. Esta idea, que tomo prestada de George Steiner, sirve para entender que el ensayo aloja, más que excluye o expulsa. Es algo que ayuda también a erradicar de nosotros la idea de que la crítica es aquella forma de la mezquindad escondida en la descalificación. Me atrevo a decir que, incluso en las críticas más adversas, el ensayo se comporta generosamente y considera su objeto como un invitado, como un familiar al que vale la pena poner atención. Tratemos aquí de recordar al ensayista Alfonso Reyes, uno de sus libros va con esta misiva, y para quien la crítica era una forma de la concordia, una capacidad de leer pasando por el corazón.

¿Qué relaciones pueden tejerse entre ensayo y hospitalidad? Le dejo a usted, mi querida amiga, este posible vínculo, para que piense en él, en la compañía del gran regiomontano. ¿Quién mejor para analizar esto? ¿Quién, si no usted, que me acoge en estas cartas que nos escribimos?

Pero volvamos a la relación del ensayo con otros géneros y otras formas de escritura. O, más bien, con las plataformas en que se dan otras expresiones, también periféricas, de la literatura. Debemos aceptar que, casi siempre, el ensayo ha sido género de revista y que ello ha traído consecuencias. Por un lado, el ensayo ha adquirido un dinamismo y una versatilidad que no tienen otras escrituras; pero, por el otro, el ensayo es efímero y solo merodea, sin que se le pueda dar residencia, razón por la que tiende a ser olvidado. El ensayo se diluye en su sucesor.

Los académicos e historiadores de las ideas tienen, a veces, un estereotipo: que el ensayo es imperfecto, pues solo tantea, antes de que se profesionalice una inquietud, se institucionalice un concepto o se haga operativa una noción. Esto niega la dimensión de tanteo que tiene toda investigación, incluso la más rigurosa. En el ensayo de América Latina hay varios ejemplos de lo que aquí le digo. Uno de ellos es Fernando Ortiz, el antropólogo cubano al que debemos uno de los ensayos más deslumbrantes de la tradición literaria:

Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Si bien Ortiz en su texto quiso contradecir la noción de “aculturación” que usaban los científicos sociales hasta su época y propuso la de “transculturación”, su propuesta, con todo lo luminosa que pudo ser, no profundizó mayormente en el concepto –por lo menos en el sentido académico– y la dejó como índice de algo inherente a la historia de la isla. Después, con el paso del tiempo, “transculturación” se convirtió en un concepto imprescindible de las ciencias sociales y humanas, una categoría “viajera”, como la llamó Mieke Bal, pues pasó al dominio académico.

Lo mejor, quizás, sea decir que el ensayo apenas descubre, y que en eso no necesariamente hay insuficiencia. Esto supone, más bien, como en el erotismo, que el preámbulo no es destino truncado, sino el camino para llegar a algo más fuerte y definitivo. Ante todo, el ensayo es ruta, laberinto de placer intelectual. Y, felizmente, hallazgo.

En el ámbito periodístico, podemos establecer relaciones con formas definidas de escritura, que también pertenecen a la lógica del tanteo y la intuición, y que solo desean que alguien llegue luego para hacer que un pálpito se vuelva un acorde de latidos. Si bien el ensayo se sostiene por sí mismo está lejos de creerse autosuficiente. Los linderos del ensayo con el artículo, la columna y el editorial son ya conocidos.

Con el periodismo, por lo menos aquel que se expresa en la crónica y el reportaje, encontramos una nueva posibilidad para la relación entre argumentación y narración. Atento a los movimientos de la vida cotidiana, el ensayista respalda con hechos y anécdotas las ideas y los conceptos, que no provienen solo de los libros o de las grandes exposiciones y discursos académicos. Al ensayo, la espontaneidad le viene muchas veces de la frescura del reportero.

Me doy cuenta en este punto de que, aunque hemos hecho permanentes referencias a la conversación –de hecho, estamos en una–, no hemos dicho mucho sobre la relación del ensayo con otro género de larga tradición en la filosofía, la literatura y los medios de comunicación: el diálogo. Valdría la pena distinguir esa presencia en dos direcciones: una explícita y otra implícita. Primero, como disposición connatural hacia el lector y, segundo,

como artificio, como recurso a la estructura textual de la conversación. Los ensayos de Wilde o los diálogos de Platón son un buen referente. El ensayista individualiza tipográficamente las voces de los contertulios, y por eso los vemos ensayar –y ensayarse– frente a nosotros. En ocasiones, esa charla nos recuerda un contrapunto musical, donde ideas aparentemente disonantes logran armonizarse o encontrarse al final. Pero, por otro lado, está la base dialógica de todo ensayo, su intercambio con los otros autores y el lector.

Esto nos lleva a una relación que ya era predecible: ¿es el ensayo una de las formas de la epístola? En palabras más precisas, ¿esto que usted y yo nos escribimos son ensayos? Quizás, sin el ánimo de vanagloriarnos, podemos aceptar que en estos textos cruzados entre nuestras vidas se reproducen dos de los elementos más preciados de la comunicación ensayística: negociamos el sentido de lo que decimos para construir juntos una idea, un concepto, una técnica de expresión, y divagamos en el espacio de libertad que nos da la escritura con el norte del conocimiento.

En medio de estas redes, el monólogo aparece, no como una especie distinta, sino como la otra cara del diálogo.

Le expondré brevemente mi postura, pues creo que la opinión dominante es la contraria: que cuando hablamos con los demás estamos extendiendo un habla individual, un soliloquio en el que los demás son convidados prescindibles. En el fondo, como recuerda José Luis Gómez Martínez, lo interesante del ensayo es que da la ilusión de conversación. Conversación entre el autor y el lector, por supuesto, pero también entre el autor y las voces de la cultura. Y, en ese escenario cuasi dramático, resulta necesario que la verdad deje de ser impuesta, de venir desde fuera. Es más bien el producto de una transacción, de un acuerdo amistoso. Por ello, de estas cartas surge nuestra verdad sobre el ensayo.

Pese a esto, debe reconocerse que hay personas-monólogo, aquellas que incluso cuando están hablando con otro siguen su larga carrera de intercambio con ellos mismos. Los locuaces, que existen en el ensayo desde los tiempos de los Caracteres de Teofrasto. Las palabras son para ellos, sobre todo, un espejo. Llevan a cuestas su habla interior y solo pueden exponerla. De modo que acudir a la manera en que conversamos puede ser ilustrativo. ¿Qué mejor,

entonces, que seguir hablando a través de estas cartas sobre lo que supone el ensayar? La dejo por el momento y quedo a la espera de su respuesta.

[TRES.]

ESPACIO

Querida amiga:

Quiero dedicar esta carta a uno de los aspectos cruciales, y extrañamente menos discutidos, del ensayo: el espacio, esa precondición de nuestros actos y nuestros pensamientos que para muchos es extraña al dominio de la literatura, solo ocupada –según se cree– de la experiencia temporal. Sabemos que en cuentos y novelas, y aun en poemas, el espacio es algo preponderante. Sin embargo, todavía creemos, erróneamente, que la representación de ideas y pensamientos está divorciada de él, como si las ocurrencias y conjeturas que a diario nos asaltan pudieran suceder fuera del cuerpo y de las contingencias geográficas que nos definen como humanos. Por eso, el filósofo Giorgio Agamben ve dos tipos de autor: uno que es gesto, espíritu, y otro que es lenguaje, código. Obvia decir que el ensayista es más un gesto, una voz, porque nos lo imaginamos como alguien concreto, con un cuerpo. El ensayo, si cupiera reiterarlo, no es, definitivamente, una convención.

Si pensamos un poco en lo hablado en cartas anteriores, notará que este tema del espacio aparece en nuestros autores. Thoreau, Montaigne y Gauguin fundan y postulan espacios, por lo menos en dos sentidos. Por un lado, hablan del lugar en el que viven o desearían vivir: Gauguin anhela morar en las antípodas de Occidente y elige establecerse, fuera de toda convención, en las Islas Marquesas, rodeado de sus amados nativos y de una naturaleza vertiginosa y procaz. Los colores de sus pinturas son el resultado de una síntesis de vivencia. Thoreau insiste en que los bosques son el fondo deseable para el trascurrir de sus ideas, pero también el agente de escritura que empieza a obrar en el remanso de Concorde.

Sus frases reproducen el discurrir de los vientos que rizan la superficie del agua y se filtran por las agujas de los pinos. Montaigne expone todo desde su castillo de Burdeos, el cual es, no solo lugar de la escritura, sino también metáfora viva de la creación y la reflexión. Casa de palabras, si queremos, si pensamos en las citas que interrogan desde las vigas. Para muchos, el aposento rodeado de inscripciones y citas clásicas donde vivió el fundador del ensayo es el emblema de aquel aprender a estar consigo mismo que define la independencia de toda mujer y todo hombre. Su mayoría de edad.

Pero también debemos atender a algo menos evidente: los ensayistas fundan un espacio intelectual y emocional, con su arquitectura de certezas, dudas y convicciones, para los conceptos y las opiniones en que nos movemos. Los ensayistas pueden crear intersticios sociales, cuando los espacios definidos y regulados no dejan lugar para el aire y la circulación de las ideas. O también, pueden instaurar "zonas temporalmente autónomas", si quisiéramos emplear la expresión del anarquista Hakim Bey, para quien siempre existirá la opción de encontrar pequeños ámbitos en los cuales incubar la libertad, aun en tiempos de reinado de las sombras. El tamaño de un bolsillo, si seguimos el título del libro de John Berger.

Con lo de "espacio intelectual" o "emocional" podría usted llevarse la impresión de que estoy usando una mera imagen para evadir una complicación argumentativa. Pero si mira con detenimiento advertirá que es imposible exponer alguna idea política o social, señalar vías factibles para la vida, para el arte y para la experiencia estética, sin estar postulando algún tipo de lugar, alguna zona que dé garantía a la aplicación, al emplazamiento real de nuestras convicciones. El espacio intelectual, el espacio social y el espacio artístico son, si miramos el ensayo, realidades con pleno derecho a la existencia. Si queremos verlo así, el ensayo está en el mundo de los libros para recordarnos cuánto de anécdota, de fenómeno y de hecho concreto hay en la especulación o en la más abstracta teoría. Que el acto de ensayar significa andar un camino debe ser algo más que una imagen.

Quiero apoyar esta idea sobre el espacio y el ensayo con un ejemplo, reconocido en la historia de la literatura como uno de los

mejores ensayos literarios del siglo XX. Se trata de Un cuarto propio, una pieza escrita en 1928 por Virginia Woolf, la cual fue concebida inicialmente como conferencia, pero que luego se volvió ensayo. El texto, según leemos, fue producto de un encargo que le hicieron a la escritora inglesa, pues se le pidió hablar ante una audiencia femenina de las relaciones entre la mujer y la novela. Se nota que el tema le desagradaba, pues encubría cierto paternalismo lastimero. Al leer el texto, esa tensión entre habla y escritura, entre anécdota y proclama, entre acontecimiento y abstracción, se hace protagónica. De hecho, allí reside gran parte de su encanto, pues nos convence con su elaborado tono de confidencia. Somos conscientes de la importancia de la lucha, pero también nos vemos atrapados por la conversación, que va conduciéndonos por parajes y estancias, personas y anécdotas de la acartonada sociedad británica de principios del siglo XX. Una sociedad "avanzada", pero que aún negaba espacios a sus mujeres.

Para darle a usted una idea del clima intelectual imperante, la autora se ve impulsada, en varios pasajes de su texto, a defenderse de que entre las mujeres no haya habido una como Shakespeare. ¿Tienen talento las mujeres? ¿Están en condiciones de igualdad intelectual? Esas –suena increíble– eran algunas de las preguntas que circulaban en el ambiente.

Aunque en su texto Virginia Woolf habla a un amplio grupo de lectores, ella parece tener en cuenta sobre todo a las mujeres, a las que ve como las destinatarias principales de su exposición. Woolf teje en su texto una relación que por momentos no es muy clara entre la capacidad que tienen las mujeres de dedicarse a la literatura y la posesión de un espacio propio. Sin embargo, este último elemento se va revelando en su esplendor. ¿Acaso basta con un cuarto para decir algo con la voz de uno? A medida que transcurre la lectura, logramos entender que es imprescindible tener posesión de un sitio que nos ayude escoger las palabras. El título del texto, como habrá usted notado, posee connotaciones muy especiales: la expresión "un cuarto propio" –a room of one's own– se refiere al hecho de que en la Inglaterra victoriana las mujeres aún carecen de un espacio habitacional. Aunque también parece aludir a la inexistencia de un ámbito de producción, realización y autogobierno. El cuarto que nuestra querida Virginia pide de

manera tan urgente es, entonces, a la vez moral y material. Quizás en la traducción se opaque el sentido de la palabra room, la cual se puede usar en inglés como sinónimo de “ámbito” en español.

Para darle una idea a usted del ambiente en que nuestra ensayista escribió, las mujeres llevaban solo una década usando el derecho a sufragar en su país. Habían tenido que conquistar ese espacio con luchas acompañadas por ensayos y proclamas de autoras valientes y emancipadas. A primera vista, Un cuarto propio trata de un asunto menos trascendente que el voto femenino. Y, sin embargo, ¡cuán relevante nos parece que se luche allí por un cuarto y unas monedas!

Quizás a usted le sean familiares los espacios de participación de que hoy gozan las mujeres, pese a que estos siguen siendo amenazados por los poderes. De hecho, me imagino, le parecerá extraño, en una época de comodidades materiales como esta, que tener un cuarto propio hubiera sido una necesidad de vida o muerte en aquellos tiempos para una mujer. Pero podemos ponerlo así: quitar la opción de expresarse y decidir a una mujer era como privarla de su cuarto y obligarla a estar siempre bajo la observación de sus padres o de su esposo.

Me gustaría sumarme a Virginia Woolf y decir que el ensayo es hoy, dentro de la escritura y la discusión social que ella promueve, ese cuarto propio del que ustedes las mujeres carecen muchas veces, en parte por razones culturales, pero también por los prejuicios y la mezquindad de nosotros, los hombres. Esto no resulta gratuito si pensamos en el hecho de que, incluso para aquella época, el ensayo era un género literario “masculino”, negado al otro sexo por su aparente falta de capacidad para la argumentación y la exposición de las ideas. Incluso, la misma Woolf intenta reflexionar en su texto sobre si a las mujeres les es dado solo escribir versos y novelas de amor, géneros aparentemente domésticos e inofensivos, que relegaban las capacidades femeninas a un uso apenas ornamental de la palabra. Por supuesto, la existencia de grandes mujeres ensayistas en nuestro tiempo, de Simone de Beauvoir a Susan Sontag, ha demostrado que la escritura del ensayo no es privativa de los hombres y que esta forma cuenta con autoras que han llegado a cimas expresivas, incluso no siempre alcanzadas por sus colegas

masculinos. Yo encuentro a Simone de Beauvoir superior como ensayista a su marido, el filósofo Jean Paul Sartre, se lo confieso. Me parece que ella es quien más claramente ve la dimensión experimental de la vida que llevaron y quien más arduamente pensó los temas de nuestro tiempo.

Woolf no se detiene en aspectos exclusivamente materiales, como sugiere su interés en las condiciones que necesita toda mujer para escribir con libertad –un cuarto bien iluminado y un poco de dinero que garantice el sostenimiento–, sino también en los factores sociales y económicos que nos han hecho imaginar a las mujeres atadas a un destino exclusivamente hogareño y maternal. Además de ser uno de los grandes textos en la historia de la lucha por la igualdad de la mujer, Un cuarto propio destaca por su tesis penetrante: el espacio es uno de los elementos que define las condiciones en que se padece la dominación. Después de leer el texto, entendemos que contar con un sitio y tener la capacidad para agenciárselo es uno de los elementos de quien pretende emanciparse.

Mi interés, tal como usted lo habrá advertido, es indicar que el ensayo es necesario para la conquista de la libertad, y que esa lucha pasa necesariamente por el espacio. Otra brillante ensayista, Madame de Stäel, había dicho a principios del siglo XIX algo que de seguro era claro para Virginia Woolf en 1928: el ensayo es el género de la democracia, la forma expresiva característica de la modernidad. El corolario de la autora francesa resulta evidente: en una sociedad donde cultivemos el ensayo y lo leamos, el control del espacio privado y público no tiene opciones de reinar.

Madame de Stäel es importante, además, porque opuso el entusiasmo al sentimiento, lo que en su época se suponía que caracterizaba a las mujeres. El entusiasmo, a su vez, está en oposición al fanatismo, esa fuerza que resulta enemiga del ensayo. Stefan Bollmann lo expuso bellamente en su libro Las mujeres que escriben también son peligrosas. Allí resume el planteamiento de Madame de Stäel:

Pero, en su época, el sentimiento era considerado como un

privilegio de las mujeres y tenido por algo pasivo. Madame de Stäel destacaba en cambio sus rasgos activos y hablaba de “entusiasmo”, que definía como el amor por lo bello, la elevación del alma y el placer de la devoción, unidos en una disposición que, pese a toda su dulzura, no estaba desprovista de fuerza. Semejante entusiasmo estaba, en su opinión, a muchas leguas de distancia del fanatismo [...] El fanático se cree en posesión de la verdad y excluye a los demás. El entusiasta, en cambio, percibe la atracción y la belleza contenida en todas las cosas. [...] Ser entusiasta y hacer además con ello literatura, supone correr riesgos considerables; pero son esos riesgos los que hacen la vida interesante y, sobre todo, libre.

La dejo por ahora, ya que mi trabajo –esa tiranía– así me lo demanda. Más tarde, espero poder definir bien la idea del ensayo como un espacio de encuentro, que combate la alienación de las tareas diarias, esas que, en mi caso, me impiden mantenerme más unido a usted por medio de la letra.

Querida amiga:

Al retomar la conversación, me gustaría proponerle algunas preguntas que nos ayudarán a comprender más fácilmente la presencia del espacio en el ensayo y la importancia que esta noción ha tenido para los ensayistas. A la larga, ¿qué es una carta sino un conjunto de interrogantes que nos hacemos con la excusa de hablar para otros? Finalmente, ¿la escritura no es el sitio en el que nos encontramos, el lugar de paso para estar más cómodos en nuestras coincidencias y diferencias?

Uno podría preguntarse desde dónde habla el ensayista. Qué ámbito de origen fundan las palabras que nos dirige. ¿Nos da algún dato preciso? ¿Lo asiste la luz? ¿O debió pagar con sus últimas monedas las velas para alumbrar su estancia? ¿Vive en la estrechez, está rodeado de barrotes? ¿Habita alguna una casa solariega y, como señor, se dirige a sus lectores? ¿Escribe en el tranvía? ¿Con una

mano escribe y “con la otra se sostiene”, como recuerda la famosa expresión del novelista Malcolm Lowry? Estas cosas parecen poco importantes, pero de ninguna manera debemos fiarnos de la voz que nos dice dónde se halla. En el trabajo del ensayista también hay ficción, y su voz, aunque convoque nuestra adhesión, resulta un artificio, una elaboración de la literatura. Ahora, frente a mi escritorio, con una luz que se filtra por los visillos, me pregunto si algo de esta claridad que yo disfruto la alcanza a usted en el reposo de su cuarto de hospital, donde puedo imaginarla leyendo a escondidas de la enfermera.

Lo que nos gusta del ensayo es que los pensamientos parecen nacer en una vivencia concreta, en un lugar determinado, imaginario o real. En última instancia, me parece que esto lo aleja de la filosofía sistemática y de la ciencia, que parecen hechas desde todas las certezas, más allá de los incidentes que pueblan nuestra vida. Importantes ensayistas y pensadores, como José Ortega y Gasset, hicieron de esta primacía de la circunstancia y del fenómeno una verdadera poética del género. Y, sin embargo, pese a este protagonismo del espacio material, hay otras maneras de hacerse la pregunta: el “desde dónde” puede referirse a lo ideológico, a las condiciones intelectuales y culturales de la época. De acuerdo con esa perspectiva, Virginia Woolf nos habla, no solo desde un cuarto recién estrenado, sino desde un lugar marginal, pero emergente: el de las mujeres que levantan la voz.

Luego, deberíamos precisar si ese lugar desde el que nos habla el ensayista tiene coordenadas reconocibles. No olvidemos que, al hablar de las mujeres que oyeron a Virginia Woolf y luego la leyeron, se tejió la complicidad que daba el hecho de compartir el mismo destino de privaciones. Entre el espacio del escritor y el nuestro, se dibuja el diálogo propiciado en el ensayo. No hay conversación del ensayista con su lector si no comparten coordenadas, si no los asiste algún punto de encuentro, una cortesía inicial que permita dirigirse sin odios la palabra. Tenga por seguro que si la advertencia sobre el cuarto propio no fuera tan cercana a los dilemas contemporáneos, el alegato de Virginia Woolf carecería de interés para nosotros. En buena medida, la actualidad del ensayo tiene que ver con su capacidad para generar diálogo con el espacio del lector de otras épocas y otras culturas. Nos reconocemos en un

lugar intelectual o emocional que nos vincula con nuestros semejantes. La retórica, por ejemplo, ha tomado buena nota de ello cuando se pregunta cómo lograr la adhesión o la simpatía en el discurso.

Y, sin embargo, no debe deducirse de lo anterior que en el ensayo todo resulta armónico. Confluencia de espacios, intersticios comunes, rutas por las que se viaja acompañado, perplejidad en el laberinto compartido, no suponen la unánime aceptación de la creencia ni adhesión irreflexiva a los dictados de quien escribe. Nada más ajeno al discurrir de nuestro género. De hecho, podríamos decir que son las contingencias del desacuerdo, las fricciones que enfrentan las opiniones, las que definen la relación del ensayista con su lector. Una idea se constituye porque la precede un largo proceso donde los equívocos y las oposiciones la han fermentado.

De hecho, las diferencias no están solo antes del ensayo. El contrato de lectura, como dicen algunos, es un pacto que, una vez instaurado, puede transgredirse. El lector es capaz de entrar en contradicción con el ensayista una vez lo lee y de oponer sus propias convicciones a lo que le están diciendo. De ello se desprende una extraña ley: el ensayo no necesariamente busca ser seguido. Desea más bien que quien lea piense por sí mismo y tome posición, incluso poniéndose en guardia contra lo que dice el ensayista. Por eso, el buen ensayo no es complaciente, desanda los lugares comunes, y apuesta por una nueva forma de comprensión. Esto, como se sabe, ocurre con no pocas resistencias. Pero solo prevalece lo que resulta del acuerdo simbólico instalado en la lectura. Como les gusta decir a algunos, el ensayo es uno de los mejores modelos de sociabilidad que hay a la hora de pensar en una ética del texto. Y lo más interesante: no necesita prescindir del antagonismo o de la crítica.

Esto nos conduce a una aparente contradicción: compartir un espacio puede resultar incompatible con el hecho de tener ideas diferentes. Sin embargo, el mejor lugar para el ensayo es el de la misma diferencia. Este espacio desconocido en el que transitamos por facetas tal vez impensadas de la interpretación de las cosas y que gravita como la aventura y la peripecia de toda odisea

intelectual. La posibilidad del descubrimiento, de imaginar mundos posibles y entender otras visiones reside en esa diferencia. Muy aburrida sería la experiencia de lectura si solo nos quedara por respuesta un asentimiento a todo lo que leemos. La emancipación solo es posible cuando le enseñamos al lector la importancia del cuarto propio, y no necesariamente cuando le damos uno ya amoblado para que se instale muellemente en sus certezas. A la larga, cada hombre y cada mujer deben andar su camino y encontrar su propio sitio, en diálogo con el que han conseguido los demás. Solo de esa manera son comprensibles las conquistas de las sociedades libres, que deben defenderse a cada tanto de tiranos y falsos guías. El cuarto de Virginia Woolf, el exilio de Gauguin y la cabaña de Thoreau no pueden ser los que nosotros elegiríamos, pero nos enseñan cómo defender lo que han conquistado para nosotros. Como piensan hoy muchos, en tiempos de digitalización, de proliferación de simulacros electrónicos, la red es un buen lugar para habitar. Y por eso debemos pensar en ella como un buen enclave para el ensayismo del futuro.

Lo dicho no excluye, por supuesto, la existencia de los desposeídos, es decir, aquellos que no tienen un ámbito en el cual morar y que aguardan del ensayo una ruta para hallar espacio. En este caso, el acto de lectura adquiere las dimensiones de una conquista: la de nuestro lugar en el mundo. Un sitio que debe inventarse de cero, pues nos lo han negado. También puede uno preguntarse si hay algún espacio simbólico o un ámbito social particular desde donde el ensayo nos habla. Aquí, conviene mirar la clase social, la cultura o la postura política como posiciones logradas o en trámite, y que definen el perfil del ensayista. De este modo, el ensayo se torna bastante legible, y somos capaces de advertir el origen de las ideas, el punto de emanación.

Ahora bien, de manera correlativa, hay también un ensayismo que convoca a la pluralización del lugar. Es decir, existe el ensayista que no puede ligarse a un espacio específico, bien porque no lo tiene o porque cambia de manera permanente y deliberada su sextante. Esto puede observarse a través de los años, cuando las posturas mutan o se relativizan. O también cuando el ensayista se desplaza por distintas zonas, migra entre las posturas o elige hacer una especie de turismo por sitios y civilizaciones. El diletante, el

revisionista y el flâneur son ejemplares magníficos de un punto de mira cambiante.

La consecuencia de todo esto es que también el ensayo puede dirigirse a un espacio externo o, incluso, aspirar a instalarlo. Virginia Woolf no se conforma con decirnos cuál es su real estado, dónde vive, qué opciones tiene para escribir con tranquilidad. Habla a mujeres concretas que viven en espacios específicos –ya vimos que son espacios de subordinación– y trata de adentrarse en un territorio nuevo. No solo el que se deriva de una especie de propuesta de reforma habitacional, sino de la mente. Con esto, arribamos a otra consecuencia: el ensayo crea un espacio intelectual al fortalecer la conciencia y el sentido de identidad.

Esto nos conduce, muy rápidamente, al espacio ideológico, esa zona donde las ideas se aglutinan, entran en fricción y forman doctrinas, disciplinas, credos, partidos. Grandes familias de ideas, o de pensamiento –como las ha llamado Liliana Weinberg–, configuran panoramas, redes de interacción y diálogo. El espacio editorial o el espacio de lectura son ejemplos de esta doble articulación de un lugar en relación con el ensayo. Todo ensayista refuerza la existencia del ámbito del libro, su circulación en interacción con el lector. En el ensayo se dan representaciones sobre la manera en que pensamos y razonamos. La pausa en el tráfago de la vida contemporánea, y que muchos ven aliviada por las artes de la lectura, define uno de los espacios cruciales que da el libro en nuestra agitada era contemporánea, la cual impide detenerse a examinar lo que aparece en una carrera enloquecida de exhibiciones. Y esto, aun a despecho de la existencia de ensayos que agitan y tratan de sacudirnos del marasmo o de la cómoda instalación en una poltrona de convicciones. Pues es cierto que también aparecen de vez en cuando ensayos que parecen ir de acuerdo con su tiempo y eligen lo momentáneo, lo discontinuo, para sembrar el horizonte de opiniones y consignas.

Esto nos lleva a una oposición que haríamos bien en explorar de aquí en adelante. En primer término, el ensayo y el espacio parecen dar símbolos de anclaje y apostar por una vida donde la morada de las ideas es coherente, íntegra, unida a una vida tranquila y buena. La estancia, el recogimiento, la biblioteca, el café donde se habla

pausadamente son los símbolos más usuales. Muchos ensayistas de carne y hueso escribieron así, y por ello sus obras están pobladas de imágenes de remanso y placidez.

Pero, por otro lado, están los ensayos que convocan a la aventura, el desplazamiento y la movilidad; allí, el ensayista y su lector aparecen como navegantes que divisan el arribo a alguna tierra promisoria, después de la ventisca. Los textos son agitadores, tiquetes para una exploración incesante, garantías de pasaje, rituales de anexión de lo efímero y lo cambiante. La otra cara del asentamiento es la fuga, la errancia, el nomadismo voluntario. De esta manera, el deambular, recordando a Francisco Careri, puede volverse una práctica estética, una performance escritural. O, como querían los situacionistas franceses, una manera de actuar políticamente. Ahora, cuando recurro a este ejemplo, pienso en un cuento de Ray Bradbury sobre el futuro, incluido en sus Crónicas marcianas: allí, a un personaje lo retiene la policía porque comete el delito de caminar. Ensayistas muy importantes nos han hablado en medio de la multitud y el vocerío, a veces bajo las balas, mecidos por las mareas de la revuelta. Por eso, los símbolos que usan son dinámicos y piden que el lector se sume al movimiento.

Y es que, sin duda, podríamos clasificar a los ensayistas en tipos, dependiendo del espacio que levantan. De entre los muchos que ya he venido insinuando aquí, dos nos interesan, por encarnar polos de la escritura y la lectura, ejemplos de la relación del cuerpo con la enunciación. Por un lado, está el ensayista-diarista, que se ve impulsado, sobre todo, a consignar los pensamientos que lo asaltan en su reposo. Y, por el otro, el ensayista-viajero, a quien mueve sobre todo el deseo de comunicar lo ocurrido en la mente, una vez nos sometemos a la acción y a la variación de las costumbres. Simultaneidad y posteridad, vivencia trascrita en dos momentos: cuando está pasando y cuando la evocamos.

La utopía y el contrato social son ejemplos de esta profunda afinidad entre espacio y ensayo, y muestras de la capacidad que tienen los ensayistas para fundar enclaves habitables. Son lugares del futuro –o del origen– y por ello nos sorprenden con arquitecturas comunales y descripciones de asentamientos factibles en el mundo. Bajo la apariencia del utopista –una ficción ensayística

por excelencia–, el ensayista se desdobla en el político y en el sociólogo, figuras a las que de seguro volveremos.

Como el origen y el futuro, el intersticio social es también un espacio fundado por el ensayo y una manifestación evidente de la búsqueda de lugar. La clandestinidad sería el ejemplo límite de esta idea del espacio en el ensayo. El afuera constitutivo que nos define está marcado por ensayos que fundan un espacio nuevo, emergente, o que apelan a un lugar no previsto que buscaría transgredir y desplazar el existente. Piense, si no, en los textos anarquistas o en aquellos que buscan una revolución política. Cuando Marx habló de un fantasma que recorría a Europa, se trataba del anuncio de un lugar factible que tenía lugar en el texto. El espacio por venir: otra manera de llamar a la revuelta.

Entre lo íntimo y lo privado, se da muchas veces aquella dialéctica espacial del ensayo. El ensayista, desde Montaigne, transita ese recorrido, empezando en su vida privada, en sus vivencias, pasea por sus temores e inquietudes, y termina ofreciendo como recuerdos aquellos trozos de experiencia que a todos se refieren. Es claro que cuando el ensayista nos habla de su temor a la muerte, de cuánto le duele perder a un amigo o cuánto disfruta de un paisaje, nos está dando información no solo sobre hechos. Intenta afirmar, más bien, cosas que consiguen o no adhesión, pero que a la larga interesan a todos. Una teoría o un concepto, podríamos pensarlo así, son una ocurrencia, una fantasía que los hechos y el cotejo con la opinión de los demás acaban por delimitar, por hacer real.

Si quisiéramos simplificar un poco, los ensayos nos enseñan a estar con nosotros mismos, “en casa”, como quería Montaigne. Sin importar que ese hogar sea una habitación bien iluminada y cálida, una estancia campestre, un ruidoso café o un salón universitario. Y, por otro lado, los ensayos nos ayudan a habitar el mundo, a experimentar formas de vivir juntos, en tolerancia con las opiniones de los demás. A salir de nuestra estancia cómoda y ver cómo viven otros. Un libro de Marguerite Yourcenar tiene un bello título, que algo recoge de estas ideas: Un paseo por mi cárcel. El poeta Jorge de Lima lo dijo también de manera bella: “Há sempre um copo de mar / para un homem navegar” (“Hay siempre un vaso de mar / para un hombre navegar”).

Esta confrontación de espacios supone la aparición de un elemento adicional, el tiempo, que quisiera abordar en mi próxima carta. Quedo a la espera de su gentil comunicación, desde allí donde los pájaros la despiertan.

[CUATRO.]

TIEMPO

Querida amiga:

Si hace poco hablábamos del espacio, ahora me gustaría que nos ocupáramos del tiempo, esa dimensión inherente a la literatura, que ha contado y cantado el paso por el mundo, por la finitud, la caída y la victoria. Nuestra historia es la de las múltiples maneras en que vivimos esa temporalidad, y el lenguaje es el instrumento para contar la permanencia, la fuga o el exilio. La literatura es la huella perdurable de ese paso.

Si en el espacio advertimos las maneras en que representamos el mundo, su incorregible tendencia a ser lo que no somos nosotros, el afuera constitutivo, el tiempo adquiere por su parte la apariencia de nuestra interioridad, de lo familiar y de lo privado. El tiempo se nos figura como el buceo por nuestros recuerdos y nuestras más íntimas cavilaciones, mientras que el espacio, con su aparente fijeza, se ofrece como lo otro. Las descripciones, aquellos artefactos de palabras con los que más claramente representamos las cosas y el lugar que ocupan, tienen como complemento las narraciones, las exposiciones y las argumentaciones, que buscan comunicarnos una experiencia de lo vivido y lo sentido, lo evocado y anhelado. El eje, en este último caso, es temporal. La escritura, de esta manera, es "como un reloj que avanza", según Vila Matas.

La relación de la narración con el tiempo ha sido ya estudiada, pero poco se ha dicho sobre el modo como el lenguaje expositivo y argumentativo nos da una representación del tiempo y activa nuestro reconocimiento como seres transitorios. Sin duda, aunque podamos hacernos representaciones espaciales de las ideas, y las

imaginemos como edificios de pensamiento o arquitecturas conceptuales, las nociones y conceptos se generan y encadenan en un eje temporal. Argumentar no es algo que se dé en un momento, es inherente a ello la sucesión del discurso, su cadena de derivaciones. La paciencia del pensador, y por ende la del ensayista, consiste en hilar, en exponer de manera sucesiva diferentes elaboraciones y en dejar a la vista las costuras. Y, si usted lo quiere, en mostrarnos cómo piensa alguien durante un lapso determinado y en la honestidad para dejarnos ver la urdimbre. Las reglas del silogismo, la sutil trama de razones, ejemplos y refutaciones del escribir argumentativo, ocurren en el telar del tiempo, que se parece bastante al de la vida. De ahí viene la intensidad del ensayo. De su pincelada expresiva, de su trazo, siempre a la vista. El ensayo es la huella del pensar, el índice de la especulación. Y el dominio de su arte está siempre en la sintaxis.

No sabemos muy bien por qué el tiempo –a la larga, también fenómeno físico– se vincula de tal manera con nuestra vivencia intelectual y seguimos buscando textos que nos digan cómo vivieron, sintieron y pensaron personas imaginarias o reales. Acaso porque, en últimas, el tiempo solo se puede experimentar psicológicamente y comunicar mediante símbolos sucesivos, pues se trata de una construcción netamente humana.

Como han mostrado los escritores, la duración de los acontecimientos y la duración de la remembranza difieren. Proust y su torsión del tiempo de escritura por obra del recuerdo son un ejemplo ya emblemático de tal inadecuación. El famoso episodio de la magdalena es, más que nada, una narración sobre el modo en que podemos recuperar el fluir de lo efímero. Por su parte, los maestros del suspense en cine y literatura han sabido aprovechar muy bien ese tiempo insufrible de la espera ante la lenta realización de un anuncio o un plazo cumplido. Lo que ocurre no dura lo que dura su representación, y son raros los casos de equivalencia perfecta. –El ejemplo más recordado es el de Tolstoi en La guerra y la paz, novela donde se narra el consumo de un cigarro en el tiempo que, en efecto, dura tal acción en la vida real–. Aunque debemos decir que, en Proust y las historias de suspense, prima la narración de sucesos, pese a que en A la busca del tiempo perdido, la obra maestra del francés, lo reflexivo alcanza a desplazar la narración de hechos que

define la novela.

¿Qué puede ser más real? ¿El tiempo vivido o el tiempo imaginado/pensado? Esa fue una cuestión que preocupó durante mucho tiempo a los filósofos. Añadamos nosotros una cuestión adicional, también derivada de Proust. ¿Son más reales esos tiempos –el imaginado, el vivido– o el que instaura la obra literaria? ¿Es este tiempo recobrado, que cristaliza en forma, en alineación de palabras significativas para el lector, la mejor manera de detener eso que desaparece y se fuga? ¿Se opone el tiempo ficticio de la obra al tiempo “real” de la naturaleza? ¿Es la obra literaria, no un mundo, sino más bien una duración para ser experimentada? Pensamos con el ensayista y vivimos lo que él vive al exponer ideas. Argumentar es experimentar y representar la temporalidad. Cuántas palabras toma exponernos, y de qué manera se disponen, es la clave.

Sea cual sea la respuesta a ese interrogante, el problema del tiempo pone en liza una de las más viejas cuestiones del ensayo, o por lo menos de su aceptación como literatura: la de su realismo. Es decir, su capacidad para representar y darnos una imagen de lo que hacemos, sentimos y pensamos. Muchos filósofos como Adorno, teóricos como Auerbach, críticos como Lukács, y escritores como Musil, Paz y Borges, entendieron que en el ensayo hay sobre todo representación. Como recordará usted por sus lecturas de Aristóteles, mi querida amiga, la mimesis quedó unida a la narración, a la lírica y al drama, las tres formas reconocidas de la producción literaria, y quedó fuera de la escritura argumentativa o didáctica. Y después, cuando los románticos hicieron la taxonomía más reciente del herbario estético, reconocieron como especies solo las que tendían a lo ficcional. Al parecer, el jardín de la experiencia literaria se agotaba en esas tres formas del decir y en una exclusión de lo que recordara realidad o comunicación directa. Sin embargo, tal como expresó nuestro ya conocido Lukács, en ese estrecho reino de producciones literarias –cuentos, obras de teatro, novelas, poemas, gestas, cantos y romances– algo quedó por fuera: la manera en que experimentamos las emociones vinculadas al pensamiento y a la intelectualidad. La razón, lo sabemos, no es solo para la ciencia. También habita en el arte y la belleza.

Hoy en día, sabemos que las fronteras de lo literario son porosas y

que, incluso, formas de producción que no tienen pretensión estética están llenas de tácticas y procedimientos heredados de la literatura. De hecho, la función estética del lenguaje no es exclusiva de la literatura y se hace presente en diversas formas de comunicación, cotidianas, o más o menos formales. En el ensayo, esta presencia del tiempo –como duración, como época o como sintaxis– marca una de las posibilidades de su estética.

Es obvio que las representaciones del pensamiento y del intelecto se encontraban en los intersticios de las narraciones, los diálogos o los versos. Sin embargo, por fuera de esa presencia, más o menos servil, la condición de literatura del texto argumentativo no fue reconocida, pese a la existencia de ejemplos evidentes de autonomía estética en autores tan disímiles como Séneca, Plutarco o Cicerón, por solo mencionar a los clásicos. Ensayismo, en últimas, ha habido siempre en la novela, en el drama e incluso en la poesía, pero su emancipación –o, más bien, su reconocimiento como forma de escritura con derecho a una existencia propia– solo ocurrió con el "gesto rapsódico de Montaigne", como lo llamó bellamente alguna vez el historiador peruano de la literatura José Miguel Oviedo. Genealogías y paternidades aparte, el ensayo se arroga la potestad de realismo por su capacidad de captar los flujos de la conciencia, las ocurrencias, las dudas y las impresiones. Mientras en una narración o en un poema no siempre se admiten el abocetamiento o la inmediatez, en el ensayo estos sí son valores que, en lo ético, comulgan con la honestidad y la sinceridad y que, en lo estético, reclaman dinamismo y vividez. Quizás, después de la pintura, es en el ensayo y en el diario donde más firmemente ha cristalizado la tradición del autorretrato.

Un buen ejemplo para explicar una idea de realismo en relación con la siempre impotente capacidad de la literatura para apresar el tiempo es el viaje, ese evento cada vez más amenazado por el turismo y los medios, que enrarecen ahora la posibilidad de descubrimiento que hay en todo alejamiento voluntario o forzado de nuestra casa. Hubo una época en que los viajes tenían riesgos, en que lograban ayudar al aprendizaje y nos sumergían en lo desconocido. Nadie era el mismo después de un periplo por alguna tierra nueva. No como ahora, cuando las personas solo están pendientes del itinerario, de tomar fotografías y pasar al siguiente

destino, obligados por la guía de la agencia, o por la exigencia de las redes sociales, que exigen exhibir lo vivido. Como dijo Simmel, "desde que son tan fáciles de hacer los viajes ya no nos llevan tan lejos". Antes, cuando la otredad no estaba domesticada ni todo era mercancía, los viajes parecían componerse de hechos, de sucesos venturosos o adversos, de recorridos que al parecer solo las narraciones eran capaces de testimoniar.

Lo que muestran los mejores relatos de viaje es que, realmente, en un tránsito no todo son sucesos o magníficas proezas. También lo cavilado y lo vivido pueblan el recorrido y, en ocasiones, riñen con las acciones, convirtiendo a este en una verdadera odisea del pensamiento. Lea usted, ahora, en su reposo obligatorio, los grandes sistemas filosóficos o las ideologías más influyentes como novelas o gestas y tendrá una idea de lo imbricados que están los hechos y los conceptos. En este punto, recuerdo a un filósofo del arte –Arthur Danto–, quien caracterizaba La fenomenología del espíritu de Hegel como una novela de formación. En ella, el espíritu, Geist, era un personaje que vivía diversas aventuras hasta llegar a su reconocimiento o anagnórisis. Tome los relatos de viajes de su preferencia, esos que la han acompañado recientemente, Las cartas marruecas de Cadalso, el Diario de a bordo de Colón, el Viaje al Congo de André Gide, El coloso de Marusi de Henry Miller y hallará que son tan importantes los lugares, las personas y las acciones como lo que analizan los viajeros, lo que piensan sobre las personas, lugares y cosas que ven. De hecho, una disciplina social como la antropología –de raíz ensayística– tiene sus orígenes en la observación de los viajeros que se enfrentaron a una cultura, una sociedad o una nueva manera de ver el mundo. El interés por las costumbres –que está entre las preocupaciones principales del ensayista– guarda parecido con los albores de la etnografía y vincula a ambos ejercicios con el ensayo. Los libros de la historia de Heródoto son eso, ni más ni menos, viaje, asombro y ensayo.

De hecho, la etimología de la palabra "moral" –mores– nos lleva a uno de los rasgos ensayísticos en conexión con el tiempo y la cultura: su preocupación por el comportamiento. El ensayista baraja modos de ser y emite consideraciones. Capta la existencia de la diferencia en las costumbres y reconoce en cada forma de ser una singularidad. Que el ensayo sea en nuestros días uno de los pocos

géneros morales es algo que no deja de inquietarme. Por eso, aunque puedo intuir que la palabra “moral” despierta sospechas en usted, joven liberal y entregada al examen de nuevos mundos y sensibilidades, regresaremos a ello más adelante, una vez pueda retomar este reguero de palabras con que intento mantenerme unido a su recuerdo.

Amiga:

Volvamos al tema de la representación en el ensayo y a la capacidad que tiene esa representación de mostrarnos el mundo intelectual, las creencias y los valores de una persona o de una comunidad. Me gusta pensar que si el ensayo fuera un espejo textual, este sería móvil, andaría en hombros de quien lo carga –el escritor–, ofreciendo reflejos de un paisaje variopinto, con una fidelidad siempre dependiente del traslado del portador. Desfilan por su superficie hombres y mujeres en un debate de ideas y percepciones que enriquece a su lector. Un movimiento que puede ser plácido o turbulento, dependiendo de las condiciones y convulsiones de la época o del alma de quien escribe. Pues el ensayo es espejo, sobre todo, de las ideas de quien habla. El ensayista y su modo de pensar son el primer objeto de su representación. Y, luego, ese modo de pensar aparece en confrontación con los modos de pensar existentes.

La movilidad del cuerpo es también la movilidad de las ideas, parece repetirnos el ensayo, y por ello siempre están atadas a la vivencia concreta, a la ocurrencia o al suceso que les dio lugar. Argumentación que no esté transida de experiencia temporal difícilmente puede ser ensayística. Como contingencia, como conciencia de una época o como devenir, proceso y proyecto, la temporalidad marca la experiencia del ensayo. En ello, se diferencia el ensayo de la ciencia y de la filosofía. Pues, mientras estas últimas nos dan conclusiones limpias de la impureza vital, el ensayo muestra sus hallazgos siempre en medio del apuro diario, poblado de anécdotas y de las circunstancias, a veces domésticas, de su

alumbramiento. Conviene en el ensayo evitar cualquier fijación que contradiga el carácter dinámico de la vida. Las ideas en el ensayo se representan a condición de que no aparezcan como monolitos, sino con sus tropiezos, con sus limitaciones y dinamismo. Ensayista que muestre sus ideas como una certeza, como algo definitivo, y no como fruto de la duda y del tanteo, y a la larga de la vida, dista de ser agradable en el trato, como ocurre con esas personas pagadas de sí mismas en la conversación que mencionábamos hace poco. Recordará usted que, con Virginia Woolf, entendíamos la importancia de que el ensayo nos agencie un espacio, o por lo menos un intersticio para ir incubando nuestra pequeña propiedad en el recinto de las ideas. Con lo que aquí decimos, entendemos que también el ensayo puede servir para movernos, para transitar e ir de un sitio a otro y darnos una nueva experiencia del cambio, del reposo y de la duración. Por eso, el ensayo enseña a pensar y, como pretenden todos los escritos morales, a vivir, a respirar antes de actuar. El ensayo es entonces, si quisiéramos seguir con la metáfora, un viaje, un periplo por las zonas de la idea, por los pliegues de la intelección. Y, con este viaje, compañero de la escritura, entendemos cuánto hay de realidad física en nuestro modo de pensar, hasta qué punto depende lo que creemos de los humores del día.

De este periplo por el pensamiento hay varios ejemplos, uno de los cuales es muy significativo para mí. Se trata del libro Viaje a pie, del escritor Fernando González, que en su momento –fue publicado en 1928– vendió miles de copias y hoy sigue siendo leído en su país de origen. Colombia, y más específicamente Antioquia, en ese entonces, eran lugares donde imperaban la superstición, el sectarismo y la sordera provincial. Un joven Fernando González emprende con un amigo suyo un viaje por la zona centro del país, y viaja de Envigado –hoy zona metropolitana de Medellín– hasta Manizales, en lo que hoy se conoce como el Eje Cafetero. Va anotando lo que ve, oye, piensa y siente. Se inquieta con la vida que llevan las familias encontradas a su paso. Transcribe conversaciones, saca conclusiones sobre la cultura. Inspecciona su propia vida, trata el inventario de sucesos como un acontista. Construye tipos, ideas y valores a medida que se mueve. Como un termómetro, el texto capta las variaciones de la temperatura emocional, las tibiezas y calores del temperamento que asoman en

cada recodo.

Lo interesante es que, impulsado por la dinámica del viaje, el ensayo incorpora una técnica que permanece vigente, algo que en un momento dado solo hacía parte del trabajo preparatorio del escritor, pero que hoy está incorporada como una de las estrategias, no solo del ensayo, sino de otros géneros. Se trata de la nota y su estética de la consignación marginal sobre libreta, presentes en cada entrada de diario. Las notas tienen la mala fortuna de ser textos subordinados, fragmentarios, que solo existen en virtud de algo mayor. Sin embargo, los ensayistas, los autores de diarios y relatos de viaje han llevado a plenitud el arte de transcribir apuntes y hacer alusión a un todo ausente o presente, imaginario o real. Por ello, aunque pudiera haber una impresión de totalidad en la lectura de un ensayo o de un libro de ensayos, un buen texto de este género debe dar la apariencia de una libreta de anotaciones, en las que han quedado registradas las ideas con la fuerza que tuvieron al aparecer y someterse al primer rigor de la tinta en trance de secarse.

En su corrección, en su acabado –pues, pese a su impresionismo, la factura del buen ensayo debe cuidarse al máximo–, no se deben sofocar las energías de la idea cuando surge, del argumento nítido, del apunte y de la anécdota que aparecen de manera oportuna. La corrección y la edición del ensayo no deben sofocar la fuerza primera de su consignación. Y es que la integración en la forma ensayo se debe dar sin que el lector lo note. Lichtenberg lo dice mejor: “He puesto por escrito un buen número de pensamientos breves y esbozos que, por ahora, aguardan no tanto una última mano como unos rayos de sol que los hagan germinar”. El agente de germinación es, cómo no, el oficio literario, la artesanía de escritura, pero también la atención sensible del escritor que antes que nada es lector.

De hecho, para ser precisos, la raíz de esta dimensión caminante del ensayo –a la que podemos llamar “peripatética”– se encuentra en los diálogos literarios, los más famosos de los cuales son, sin duda, los de Platón. Diálogo y caminata pactan una alianza en esos textos, y las marcas de desplazamiento, tiempo o cambio de espacio –amanece, se llega al sitio de destino, se ha sumado un nuevo contertulio– parecen señalarnos que el intercambio de ideas se da

entre seres humanos de carne y hueso. Por ello, cuando el ensayo opta por mantener el carácter fragmentario de las notas o de las entradas, quedan las marcas de tiempo como divisores del texto, como índices de que la experiencia dinámica es primordial para el ensayo. Voy a ser vanidoso: el punto y aparte de cada una de estas cartas que le escribo es como el sístole y el diástole de la válvula verbal que abre y cierra nuestro latido acompañado.

De modo que aquella idea cartesiana según la cual las ideas tienen su independencia fija y su sistema encuentra en la primacía de los fenómenos, los hechos y las situaciones su más fuerte revulsivo. Decir que una idea fue pensada en tales circunstancias, confinarla a lo anecdótico, hace que la vida reaparezca en lo muerto del concepto. Los herederos de Descartes –entiéndase los filósofos profesionales, los académicos y los científicos– no dejan en sus trabajos rastros del acontecimiento ligado a la gestación de los conceptos. Creen que lo efímero y lo perecedero son impropios de la filosofía, como criticó Adorno. Abjuran de la situación, odian el conocimiento que no proviene de la aplicación de unas reglas. Por ello, por su tendencia a conservar las fases de una idea, ensayar está fuera del sistema.

Coincidirá usted conmigo en que esta manera de actuar y concebir la escritura encubre una especie de hipocresía: no dejar al lector enterarse de cómo se pensaron las cosas y cómo el autor llegó a sacar algunas conclusiones. El ensayo, si quisiéramos encontrar un equivalente plástico, sería como la pintura del impresionismo, donde el artista deja a la vista la pincelada. La modernidad radical del ensayo es que, a diferencia del tratado, deja ver sus costuras, pues le interesa que el lector vea cómo concatenó las ideas. Por ello, siguiendo con la analogía, la palabra del ensayo es una huella, un signo que siempre nos dice hacia dónde apunta. Bajo la creencia de que el sistema arranca a la realidad sus secretos, el académico nos habla como si la verdad estuviera por fuera de toda contingencia, más allá de nuestros intentos por apresar lo que transcurre. No es raro entonces que, así, el conocimiento no señale hacia la vida, sino hacia sí mismo. ¡Qué escritos relamidos quieren parecer sólidos como la piedra!

Incluso el viaje desprovisto de palabra oral, aquel donde el que

viaja o los que viajan pasean en silencio y solo consignan sus meditaciones, transmite la capacidad del ensayo para representar la manera en que vivimos las ideas. Me interesa en esto ver cómo se funden la experiencia sensitiva y el pensamiento, lo visto y lo meditado. Lo que aquí podemos llamar la incubación. De ahí que en muchos de los mejores ensayos abunden los recuerdos, los repasos sobre cómo se alumbró o llegó a una idea. Cuando un ensayista me dice cómo ha vivido con una idea, cómo la desechó, cómo reapareció y acabó por manifestarse de nuevo, me conmuevo. Nada más llamativo que alguien que piensa en algo, que cree en algo, aun en contra de su voluntad.

Muchos de los grandes viajes de la literatura son por eso ensayos, intentos de apresar los pensamientos, las ocurrencias y temas que asaltan cuando ascendemos por un risco a lomo de una mula, cruzamos el océano contemplando plácidamente el horizonte, o cuando desde la escotilla de un trasbordador espacial contemplemos los planetas y las estrellas ya cercanas, –como, me imagino, ocurrirá en el futuro–. De hecho, esto no es del todo gratuito si pensamos en que buena parte de la mejor ciencia ficción que se ha escrito está llena de consideraciones sobre el futuro, la técnica o el medio ambiente, que integrarían, sin duda alguna, un libro de ensayos. Siempre me ha parecido que, por ejemplo, el gran Stanislaw Lem es sobre todo un ensayista que articula conocimientos del futuro, que se atreve a pensar lo impensable a partir de la ficción de lo que vendrá.

Y es que la movilidad, los nuevos aires a que se expone la sensibilidad al desplazarnos son temas centrales de la experiencia literaria. A veces imagino que la representación en palabras de ese tránsito, que es a la vez intelectual y físico, solo puede darse en el ensayo o, por lo menos, en una forma literaria mixta o híbrida que integre la argumentación y la exposición con los hechos narrados, con las imágenes, citas y opiniones de otros.

Ya que hablamos de arte, pues a la larga de eso se trata, quisiera mencionar un rasgo que tiene esta relación del ensayo con el tiempo: hablamos de su capacidad para ser performance, sobre todo performance del pensamiento y la escritura. Para hacernos creer que pensamiento, escritura y lectura suceden al tiempo. El ensayo

acentúa la dimensión presentativa y experiencial, que no está tan marcada en otros géneros, a los que la coherencia de la ficción obliga a cierta fijeza marmórea. El ensayo aparece como lo más vivo porque en él siguen palpitando las contradicciones y las condiciones naturales de la ideación. Aunque no tiene razón en su veredicto, el filósofo E. M. Cioran acierta cuando compara al ensayo con los otros géneros: "La suerte que tiene el novelista o el dramaturgo de expresarse disfrazándose, de liberarse de sus conflictos y, más aún, de todos estos personajes que se pelean dentro de él… El ensayista, por el contrario, se halla acorralado en un género ingrato, en el cual solo se proyectan las propias incompatibilidades contradiciéndose a cada paso. Se es más libro en el aforismo –triunfo de un yo disgregado…".

Para mí el ensayo está lejos de ser ingrato, pero sí reconozco que en esa fidelidad a la indecisión y a las propias contradicciones reside buena parte de su fuerza y humanidad. Ahora bien, no se trata del performance como género en sí, esa forma de la creación plástica caracterizada por la experiencia misma de la temporalidad sin mediaciones aparentes. Más bien, estamos ante la aparición de una dimensión de la escritura. Un valor propio de las artes, y que está más o menos acentuado en algunas de ellas.

Usted podría creer que, al usar este extranjerismo, estamos señalando una característica reciente del ensayo o que empleamos un término contemporáneo para definir una realidad hasta ahora inexistente en la literatura. Performance suena a cosa recién inventada. Sin embargo, nada más inexacto. Me gusta pensar, por ejemplo en relación con la música y la danza, que en tanto performance, en el ensayo se da como nunca una actividad de interpretación. Vemos ocurrir una idea, suceder un acontecimiento de la mente y de la imaginación. Las ideologías, las culturas, los sistemas de conocimiento, creencia y valor pasan por la ejecución del ensayista y su instrumento. Como en ningún otro género, empezamos a escribir con la duda como medio, no como lastre. Incluso, más allá de la metáfora sonora, podemos remontarnos a tiempos antiguos para constatar el reconocimiento de esta propiedad, a la que podemos llamar performativa. No digo "su existencia", ya que los valores performativos siempre han estado presentes en la escritura, mostrándose como una suerte de

expresividad.

De hecho, una inspección rápida muestra que tal dimensión hizo parte de las reflexiones de los retóricos, quienes veían en esa inmediatez simulada algo así como una garantía para convencer al auditorio. En este sentido, escribir a calamo currente –al correr de la pluma– no era solo una manera de encarar la página en blanco. Se trataba más bien de un tipo de factura, de una forma de presentar los resultados de la escritura, "con la pincelada a la vista", con las huellas del buril en superficie.

De modo que la representación del movimiento, bajo la estrategia de la performatividad en el ensayo, de su ligereza y movilidad ficcionales, tiene la rara facultad de estar en primer plano. Como recuerda el libro de Jean Starobinski, esta es la razón por la que Montaigne siempre está "en movimiento". Es decir, el impresionismo, el abocetamiento y la inmediatez forman uno de los estilos posibles en la escritura y configuran el valor central de su concepción y forma. Jesús Navarro recuerda cómo la fuerza del ensayo viene de una paradoja: el deseo de fidelidad, pero a la vez la constatación de que todo es mutable, empezando por el que ensaya.

De su concepción, porque el buen ensayo se origina en una vivencia intensa que motiva la escritura, en una acentuación del punto de vista, que conserva sus fulgores y sus opacidades. Y de su forma, porque depende de la habilidad verbal del ensayista, de su capacidad para manejar los tiempos de la consignación del pensamiento, de su uso del ritmo y del tempo, que tengamos una sensación de primera mano, como si nos estuvieran hablando sin premeditación alguna. Creemos, delicia de las artes ensayísticas, que estamos creando con el escritor. Como el novelista de suspense de nuestro primer ejemplo, el ensayista dosifica ideas, ejemplos, argumentos y datos para producir el efecto estético de retardo o aceleración que desea. Y nosotros acabamos involucrados siguiendo al ensayista, ayudándolo a completar lo que para él parece incompleto sin nuestra participación.

Pero, ¿cómo se llega a esto? Ya hablábamos de que, además de mantener unidos los argumentos a las anécdotas y de optar por la nota, algo más legítimo con la manera en que aparecen las ideas, es necesario dejar a la vista el proceso de pensamiento, evitar cubrir

las dudas, los caminos interpretativos equivocados o los callejones sin salida. Pero hay algo más. El ensayo logra transmitir con nitidez la experiencia del tiempo cuando acompañamos con la palabra la ocurrencia de los hechos. Esto puede darse si en el ensayo hay un ejercicio de fenomenología, un cara a cara con el suceso y una comunicación inmediata de lo que él sugiere. Como en un informe de guerra, sin que necesariamente pasen balas por encima de nuestra cabeza, el ensayo es también fiel a las agitaciones. Aunque la palabra "fenomenología" tiene un dejo técnico y filosófico inocultable, no debemos dejarnos acongojar por su solemnidad. Con ella, lo único que estamos queriendo decir es que, en el ensayo, se va escribiendo a medida que se experimenta. Que la captación en palabras ocurre de manera simultánea con el acontecimiento –o aparenta que ocurre– es un efecto. Debemos desechar, por ahora, una definición que parece ser coherente con lo que decimos, pero que resulta descorazonadora: "El ensayista simula que piensa".

La apariencia de simultaneidad sería, de esta manera, una propiedad retórica del texto. Se escribe para comunicar inmediatez, espontaneidad, soltura. Para estar en diálogo horizontal con el lector, para ser su contertulio. Y esto no implica, de ninguna manera, desprolijidad. Son bien calculadas estrategias las que permiten esa posibilidad de comunicación impresionista, fresca, que hay en el ensayo. Ahí, quizás, se inscribe su ficcionalidad, al aceptar deliberadamente que no se está en condiciones de decir todo lo que se sabe. La dimensión literaria del ensayo es, entonces, una renuncia. Renuncia a la pretensión de exhaustividad, de distancia crítica, de completud.

Ahora bien, esta frescura puede convivir de manera inigualable con las brumas de la edad. Y, por ello, el ensayo logra encarnar mejor que ningún otro género la lucidez en el declive, el ingenio en medio de la derrota que, según el crítico Edward Said, caracteriza al estilo tardío. Con ello, llegamos a la mejor forma de ver la figuración del tiempo y de la propia conciencia. Cuando el propio ensayista muda con los años y el espejo ofrece esa imagen final de declinación y eclipse, tenemos la extraña fortuna, si las artes del recuerdo están bien ejercidas, de que arribamos, por fin, "al tiempo recobrado" de Proust. Para muchos, en el ensayo –aunque esté escrito por jóvenes– predomina una perspectiva senil.

Por ello, las edades de la vida son un tópico en el ensayo, así como la memoria y la evocación de la infancia. Y es también por eso que la búsqueda de Montaigne de la autenticidad en su imagen depende de cuán atento está el ensayista a las propias oscilaciones de su ánimo, a la manera en que van apareciendo las ideas. De ahí que el ensayo sea el único género en que la pretensión de fidelidad aún es válida, pues se es fiel solo a la manera de intentar. Solo debemos rendir pleitesía a lo que no estamos en condiciones de consumar. Desconfiamos de ello en la pintura, en el cine y en la novela. Sin embargo, pareciera que necesitáramos en el ensayo la prevalencia de su verdad, la cual es solo la del mismo ensayista en sus límites. No quisiera anticiparme a lo que insinúo, pues la aproximación al ensayo como texto estético es el tema de mi siguiente carta. Baste por ahora con decir que el realismo y la fidelidad representativa tienen una cara ética –sinceridad, honestidad– y otra estética –expresividad, nitidez–.

La dejo por hoy, querida amiga, no sin antes pedirle sus impresiones sobre lo dicho.

Con un abrazo ensayístico, me despido de usted.

[CINCO.]

CITA. DIGRESIÓN

Querida y recordada amiga:

En mi última carta, le decía que el ensayista tiene un interés dominante en lo anecdótico, en las vivencias y los fenómenos. Y veíamos que esa inclinación probaba el realismo del ensayo, o mejor, su fidelidad al mundo de la vida, siempre cambiante y lleno de excepciones y sorpresas. Al preocuparse del mundo, el ensayo profesa un credo que lo distancia de la academia, ocupada principalmente de abstracciones, de "tierras firmes", para usar una metáfora geográfica. El ensayista se aleja también del cultivo "profesional" de la escritura, pues sus cultores son siempre aficionados, gente que arriesga y disfruta viviendo en medio de la duda. Entiendo por qué usted, en su carta, celebra tal distanciamiento.

Pero no piense que semejante escepticismo –pues se trata de ello– es amargo. Al contrario. El ensayo celebra la impotencia de nuestros medios de conocimiento, las limitaciones, los hallazgos inesperados, y hace con estos ingredientes una fiesta de perplejidades y epifanías. El ensayo parece sentirse cómodo en la imperfección, y por ello su aventura jamás está perdida.

Este andar en terrenos siempre resbalosos conduce a uno de los rasgos más importantes del ensayo. Lo diremos en palabras de Theodor Adorno: la rebeldía contra el espíritu de sistema. El ensayo critica, sobre todo, la creencia en el método. Se inclina por el tanteo, por una postura de libertad que no está antes del conocimiento, sino que viene después de él, como dijo bellamente Octavio Paz en su ensayo sobre el artista Marcel Duchamp. Si bien

el ensayo se ocupa de la vida intelectual, de los conceptos y de las ideologías, su deseo es apartarse de líneas rectas, salirse de los compartimientos estancos, anular las jerarquías. “Toda línea recta lleva directamente a un infierno”, creo que dice Gómez Dávila en alguna parte.

Lejos de deducciones y reglas, el ensayo se apresta a llegar a las grandes verdades atendiendo a lo concreto, pasando por alto las obligaciones que prescriben la lógica y los protocolos de academias y tribunales. El ensayo se preocupa por morar en cada posibilidad de conocimiento, no prosigue con indiferencia. De ahí su difícil lugar en el mundo escolar. Y por ello, también, mi afinidad con su desconcierto ante la manera en que nos han enseñado a escribir ensayos en la universidad.

Adorno fue un filósofo que, entre otras cosas, nos dio uno de los textos más lúcidos que se han escrito sobre el género, “El ensayo como forma”, publicado en 1950. Allí, expuso que el lugar del ensayo estaba lejos de la ciencia, de las pretensiones sistemáticas de la filosofía profesional, pero también de la vulgarización y del entretenimiento. El rigor del ensayista estaba más bien en la atención a lo perecedero, en el tratamiento cuidadoso de los datos y en el énfasis sobre la misma exposición.

Esto último conviene tenerlo en cuenta, pues es un error creer que el ensayo es ligero o superficial. Incluso, pese a que busca hablar a los más variados tipos de lectores, el ensayo es exigente, toda vez que obliga a la consideración de informaciones, referencias y universos que están en el mundo de la cultura y, además, nos exige atender al modo en que los datos se presentan. Pero ninguno de nosotros dos es un especialista. Por eso, Eduardo Nicol dijo que el ensayista escribía teniendo en mente a “la generalidad de los cultos”. Y, tal vez por la misma razón, los estudiosos de los intelectuales han mostrado que estos tienen cierto amateurismo, el cual hace parte de su encanto y les permite comunicarse con gracia, metiéndose en todos los temas. De manera que lo que se cree fácil para el lector y el escritor, pues aparece revestido de gratuidad y sencillez, es producto del arduo trabajo preparatorio que demanda la comunicación cálida y oportuna.

Adorno plantea que el ensayo defiende lo perecedero, es decir, lo

que no alcanza a obtener fijación en los sistemas sociales o filosóficos. Por ello, siempre nos parece que el ensayo se inclina por lo marginal y lo emergente y, en el terreno político, por lo que no tiene voz o nombre, por los que han sido excluidos y no hacen parte del status quo o de la institución. De modo que el ensayo interviene en las exclusiones y las modifica, relativiza el adentro y el afuera, invierte lo distante y lo cercano. Y, muy especialmente, cuestiona lo que es contemporáneo o actual y reivindica lo que ha sido condenado al anacronismo, lo que no es pensable porque hace parte del improbable futuro. Esto llevó a José Ortega y Gasset a decir que en el ensayo se daba una especie de redención de lo cotidiano. El mismo autor definió sus propios escritos con el extraño nombre de "salvaciones", a las que veía como pruebas del amor intelectual, proclives al rescate de lo que se veía amenazado por una desaparición. Un libro de ensayos literarios de Ortega, que lleva el significativo título de El espectador, es un buen ejemplo de detalles y anécdotas elevados a la potencia literaria, por obra de una prosa argumentativa llena de sutilezas.

Esa condición redentora del ensayo, como supondrá usted, lo convierte en un género donde se toman riesgos y se hacen apuestas de todo tipo. Como ensayistas, salvamos cosas, sucesos e ideas para alguien. Ponemos en una nueva perspectiva el orden de los datos y facilitamos el encuentro de un lector con algo que no está del todo a la mano. Que el ensayo facilite, medie y allane es, para mí, una virtud, no una prueba de su tendencia a vulgarizar.

Ahora bien, la idea de que el ensayo está en contra de los sistemas sociales y filosóficos merece una aclaración. El ensayo, en el ámbito social, procura la activación y reivindicación de formas de vida y organización a las que la ciencia social no atiende, bien porque son muy específicas, bien porque hacen parte de una minoría. De esto saben mucho los antropólogos, quienes coinciden con los ensayistas en dar a conocer formas de vida singulares, estudiarlas con atención y exponerlas en su coherencia. Uno de los más grandes intereses del ensayo es lo emergente, el proceso de simbolización que aún no ha culminado. Por otro lado, desde el punto de vista filosófico, el ensayista busca anular la relación convencional entre teoría y práctica, las pretensiones de prueba, exhaustividad, orden metódico y lógica que son obligatorias en la ciencia profesional. La única

noción que, hasta donde me parece, comparte el ensayo con la ciencia –además de su inquebrantable deseo de buscar la verdad– es la experimental. Solo que, a diferencia del químico, el físico o el biólogo, el ensayista no aspira a sistematizar los resultados de su experimento ni a formular leyes o axiomas. Su experimento rara vez es replicable, pero se puede hablar de él, para invitar al lector a probar una forma de vida equivalente. La verdad del ensayo es momentánea, una ráfaga que ilumina a los que hablan, justo en el momento en que ocurre la lectura, y por ello su lección no es concluyente. El ensayo puede extinguirse, pero su fulgor sigue alumbrando en retrospectiva, como la estrella fugaz, que sigue rielando en el alma de los enamorados que la vieron.

La idea de que en el ensayo se experimenta con nuevas formas de vivir y habitar el mundo es quizás muy provocativa como para tocarla de paso, así que le prometo referirme a ella con más detenimiento en mi próxima carta. Digamos del ensayo, por lo pronto, que, dado su amor a lo libre, es quizás uno de los instrumentos más poderosos de que disponemos para generar subjetividad, para reinventar la manera en que habitamos este mundo. Que usted y yo proyectemos una vida en estas cartas podría ser un efecto del ensayo. Y un encuentro futuro, como me lo sugiere, podría ser el resultado de habernos citado usted y yo en estos textos.

Ahora bien, si el ensayo salva o redime lo que no logra perduración en la autoridad científica o política, también se preocupa por lo que es efímero en el mundo físico. Tanta evocación de paisaje y tanto estado atmosférico en el ensayo no pueden ser gratuitos, pues si bien es género de cultura y de ideas, también lo es de naturaleza y percepciones. Grandes ensayos se distinguen por la agudeza de la mirada, por olores, sabores y sonidos que quedan consignados en la palabra. El ensayista puede salvar también un paraje, un bosque, una planta o un animal de su disolución, de su olvido o, incluso, de su misma desaparición física. Aquí, la ecología y el diario de viaje se dan la mano haciendo salvación de un mundo amenazado por la técnica y por la obsolescencia programada.

Este interés en el mundo físico resulta paralelo a su profunda vocación antropológica, a su interés por lo único y excepcional que

tienen las personas. ¿No ha sentido usted a veces la imperiosa necesidad de registrar un pensamiento que se escapa? ¿Algo que quizás solo va a permanecer si usa las palabras como trampa para un viento que no merece olvido?

Es por eso que las anécdotas e historias viven una doble vida en el ensayo: una intelectual y otra sensorial. El ensayista puede hacer su rescate de las cosas, aquellas que mueren o decaen sin mayores aspavientos, y hacerlas vivir en el mundo de las ideas y los conceptos. El ensayista las traslada y las convierte en objeto de reflexión. De ahí que, en casos de acentuación perceptiva, la convivencia entre narración y argumentación parezca tan natural. Pero también, a través de la crítica, el ensayo puede llevar lo eterno al terreno de lo perecedero. Piense en tanta idea por la que se vive y muere, y que un buen ensayista liquida demostrando su banalidad o contingencia.

Todo lo que venimos diciendo nos abre a una perspectiva doble, puesto que la rebeldía contra el sistema trae consigo una crítica a las jerarquías en los más diversos órdenes. La actitud ensayística –ya no digamos el ensayo– implica anular rangos y escalas en el conocimiento, en la cultura y también en la forma de gobierno. De ahí que valores como la tolerancia, el pluralismo y cierta anarquía o liberación de las costumbres, acaso el libertinaje, le sean afines. El ensayo no solo es un género libresco. También puede exaltar la cultura popular, los saberes ancestrales o el mismo sentido común, frente a las pretensiones de los eruditos o los alambicamientos académicos y pontificales. Por eso, en él no se persigue la legitimación o la canonización, sino la sabiduría y la vida buena, el provecho de los saberes para la convivencia y el bienestar. –A esto nos referíamos antes, cuando hablábamos del ensayo como un género moral y, si me lo permite, de felicidad–.

Pero también el ensayo puede tener una condición evasiva, satírica e incluso disolvente. Su postura, a la que en general podríamos caracterizar como irónica, lo pone a distancia de todas las formas de saber. De hecho, muchos ensayistas han sido responsables de inversiones, de trastocamientos, de cambios en el gusto y en la manera de entender y valorar fenómenos y producciones que no gozaban de estima o reconocimiento. Lo cual no significa que el

ensayo pretenda convertirse en un fiscal. Es solo que resulta demasiado agudo y perspicaz como para dejar pasar una impostura, y a la vez es demasiado recreativo como para evitar hablar de una forma de la alegría que ha descubierto. El ensayo es el fiscal de la vanidad.

La actitud antijerárquica en esas esferas supone, por lo menos, dos cosas. Por un lado, que la coherencia viene realmente de la perspectiva que permite ordenar los datos; y, por el otro, que el orden se encuentra más bien en el punto de vista, y no tanto en alguna verdad constitutiva, fuera de las personas. Por ello, al aforista y ensayista Walter Benjamin le gustaba hablar de constelaciones: figuras que logran sentido dependiendo desde dónde miremos los cuerpos ordenados en el discurso. El ensayo es la serie de las series, la puesta en palabras de la cuantificación sometida por el juicio.

Esto lleva a una primacía del diálogo que no está en otras experiencias de escritura y que, más adelante, nos permitirá acercarnos a una de las propiedades más interesantes del ensayo. Por lo pronto, digamos que en este género la verdad es transaccional, se da por acuerdo y por una negociación directa entre ensayista y lector. El clima de intimidad logrado en un ensayo proviene tal vez de la desaparición de intermediarios autorizados, de mediaciones académicas o conceptuales que no han sido convidadas a la conversación. No necesito permiso de nadie para yo escribirle a usted, por ejemplo. De alguna manera, aquello que me decía usted en una de sus primeras cartas vuelve a adquirir relieve. Nos inventamos ambos, y con nosotros se inventan las ideas que respaldan la forma en que escribimos. Lo probamos nosotros dos, que estamos negociando en estas cartas lo que podrían ser el ensayo y la escritura.

Pero debo dejar el asunto por el momento, pues espero retomar mi comunicación con usted, usando ya el tú que me ha reclamado en su última carta. Un giro de persona que, como verá, es más ensayístico de lo que se cree.

Amiga mía:

Un respiro en mi tarea me permite retornar a nuestro asunto. Cabe ocuparse de dos aspectos que, según me dices, siempre te han resultado llamativos del ensayo y que, hasta donde sospecho, son dos de los elementos principales del uso literario del lenguaje expositivo y argumentativo: la digresión y las citas. –Que usemos el "tú" justo en este momento no deja de ser significativo, pues hablamos del ensayo como una conversación entre lector y autor sin distancias y jerarquías–. Miro ese usted como una provincia distante y me esperanzo en que el tú me lleve bordeando la orilla hasta el ámbito donde estás esperándome.

Por un lado, la digresión nos pone de cara a un viejo arte: simular que nos apartarnos deliberadamente de la materia que era la principal para producir un efecto estético en la memoria, una vez volvemos al cauce. Por el otro, se trata de un procedimiento igualmente antiguo: apropiarse de lo dicho por otros para darle cabida en nuestro discurso, con el fin de hacerlo más vistoso, múltiple y dinámico. Incluso, podríamos decir, sin temor a exageración, que el buen ensayista –o, por lo menos, el buen ensayista literario– se caracteriza por su habilidad al hacer digresiones e introducir en su propio texto las voces del pasado.

Resumiendo: la capacidad del ensayista estriba en saber hacer un tejido sinuoso y a la vez obediente a la trama que dictan ideas y pensamientos precedentes, propios y ajenos. En el ensayo, ya lo dijo Montaigne, ocurre un recorrido que parece irse de su curso, pero que, después, nos muestra que nunca se había abandonado, pues el ensayista había conducido al lector, un poco a tientas es verdad, pero con la buena fe para no dejarlo a la vera del camino.

Me gustaría aclarar de qué no estamos hablando cuando mencionamos las digresiones y las citas. En primer lugar, debo decirte que en el ensayo las citas no aparecen para presumir de erudición o abrumar al lector, o para aparentar que pertenecemos a la corte de los autores importantes. No es, pese a lo que te han dicho tus maestros, un recurso académico. Tampoco se usan porque sean representativas o porque expongan lo mejor del pensamiento de un autor. A veces, las citas son secundarias, y vienen a cuento para apoyar una verdad apenas personal, una anécdota. Incluso,

una cita puede ser solo un buen recuerdo, como cuando queda resonando la palabra luminosa de un amigo o un ser querido en la memoria. Las citas tampoco se deben invocar para hacer pasar por incontrovertibles nuestros juicios. La cita de autoridad, común en la ciencia o en el derecho, no es la que se usa en el ensayo literario. De hecho, en varias ocasiones la cita es imprecisa, oblicua, y el ensayista puede servirse de ella simplemente para apoyar un aspecto aparentemente menor. Adorno de la conversación, surge para hacer más amena la velada. Te he dicho cómo en mis compromisos con académicos no puedo soportar la vanidad de quienes traen a cuento frases y referencias para impresionar al contertulio. Acaso por eso nos hemos buscado tú y yo, para tejer en la misma vida lo que tanto nos gusta de lo leído.

Hay varios autores que fueron maestros en este recurso. Por ejemplo, con Borges, entendemos que las citas, casi siempre brevísimas, logran brillar por su belleza y su ingenio. Son como gemas extractadas por una vida dedicada a la lectura y a la selección amorosa de obras, autores y pasajes. Cuando lo leemos, entendemos que está compartiendo algo con nosotros. Las citas en un buen ensayo son como una querida antología, pues su principio de selección es la emoción estética. Y también hay autores que, como Montaigne o el español Miguel de Unamuno, eligen pasajes a veces insignificantes, marginales, sin el pedigrí de las grandes palabras, de las máximas o los aforismos. Y, de hecho, se atreven a citar admitiendo que no recuerdan exactamente lo que leyeron, ni dónde.

Montaigne, como ya sabemos, citó a los grandes clásicos, pero la mayoría de las veces lo hizo para apoyar comentarios elementales, anécdotas, pequeños chismes de hombres ilustres, siempre para mostrar que en lo pequeño y momentáneo estaban las grandes verdades sobre los seres humanos. Por su parte, Unamuno fue recurrente en señalar que citaba de manera imprecisa, que no recordaba dónde había leído algo, qué autor había dicho alguna cosa. El efecto, en este último caso, es profundamente cálido, jocoso si se quiere. Es bello el espectáculo de un hombre abrumado por lo mucho que leyó, pero que no por ello se siente obligado a recordar todo al pie de la letra. Lo que más me gusta del pequeño ensayo que me has enviado es, precisamente, el desenfado con que acudes a tus

autores de respaldo. Te asisten como amigos para ayudar a explicar mejor tus ideas sobre la vida y el amor, en estos momentos, cuando la maldad de los hombres te ha reducido a la postración.

¿Hay aquí irresponsabilidad? Desde luego que no. Finalmente, lo que nos interesa es el tipo de relación que en algún momento puede tener una sensibilidad con un texto. El ensayista se expone a sí mismo en trance de comprender lo visto y lo leído. En esta exposición, siempre en movimiento, las ideas de los otros aún están pasando por su cabeza.

De alguna manera, la cita en el ensayo tiene la bella facultad de invertir lo marginal y lo principal, de eludir con elegancia la demostración prosaica, la explicación al uso. Rara vez, la cita bien elegida resume la tesis de un texto. Incluso, voy a ser arriesgado, y te diré que un buen ensayo literario no revela tan fácilmente su tesis, pues esta es más bien fruto de la atención del ensayista, de su diálogo cómplice con el lector. Toda buena tesis es un implícito, no una declaración imperiosa. Es un susurro, no un grito. De todas formas, como me recuerdas, esta marginalidad no es mediocridad. Es la cortesía orgullosa de que nadie, ni siquiera el ensayista, puede decir qué es más importante entre lo que dicen los libros. Finalmente, son sus libros, sus autores, y las citas le pertenecen de alguna manera. De modo que puede hacer con ellas lo que le parezca. El ensayista confirma que la apropiación de lo leído es estrictamente individual. ¿Quién va a venir a ordenarnos qué y cómo citar?, parece gritar a los cuatro vientos el ensayo, aun a riesgo de que esto ponga los pelos de punta a los profesores.

Yendo más lejos, deberíamos señalar que el calificativo de “marginal” tiene varias implicaciones: históricas, profesionales y, las que más me gustan, tipográficas.

Según cuentan los estudiosos, en algún momento fue pasatiempo de los nobles coleccionar frases extractadas de los clásicos y transcribirlas en algo parecido a las libretas o a los cuadernos en que hoy en día consignamos nuestros pensamientos y notas y donde, entre otras cosas, escribo esta página. Eran los centones. Frases de Cicerón, de Séneca o de Plutarco, extractadas luego de una lectura amorosa, iban integrando una especie de repositorio, una alacena de palabras amadas que se volvían a usar para deleite

de la mente. Algo a lo que se podía recurrir para amenizar la charla en una visita. Las obras maestras dejaban de ser algo que con autoridad polvorienta nos miraba de manera severa desde la imponente biblioteca. Se convertían en algo más próximo, en un formato cómodo que podía incluso llevarse a la cama o a los viajes. –Recuerda que Montaigne tenía varias de estas citas escritas en los muros de su estudio–. Como una esencia que se lleva consigo para recordar algo, las colecciones de citas se volvieron populares y llegaron a ser textos autónomos. De ahí viene el culto al aforismo y a la forma breve, de la que quiero hablarte más adelante, si es que lo permiten los límites de este diálogo de amigos que, al empezar a quererse, quieren encontrarse.

Lo que llama la atención de las colecciones de frases y citas, para efectos de nuestra explicación, es su organización tipográfica. Muchas veces, los compiladores de tales citas –caracterizadas por su inteligencia, su contundencia o su belleza– iban intercalando opiniones propias entre ellas, a modo de comentarios, glosas o escolios. De manera que la palabra propia siempre acababa por ser un derivado de la cita. El ensayista surgió, de esta manera, como alguien que se movía entre fragmentos, entre trozos de voces, habitando en un intersticio que fue creciendo hasta ser el espacio tipográfico del ensayo que conocemos hoy en día y que tú empiezas a practicar con tan promisorios resultados. Una cita, desde esa perspectiva, es un catalizador, algo que acelera de forma rápida la formulación y la maduración de los propios pensamientos. De hecho, deseo recomendarte algo aún más radical: deja que fluya más libremente tu trato con lo leído, no te justifiques a la hora de citar.

Me gusta creer, mi querida y joven ensayista, que cuando hacemos ensayos estamos todavía escribiendo en los márgenes, sometidos a la perplejidad y a la belleza de fragmentos difíciles de olvidar. El genial escritor católico colombiano Nicolás Gómez Dávila escribió bellamente sobre esta propiedad de la escritura y dijo que él mismo era un “amanuense de siglos”. Pocas definiciones de la tarea del ensayista me parecen más contundentes que la del gran reaccionario y solitario de Bogotá, que se define solo como escriba de verdades milenarias. Decir que apenas transcribimos me parece una bella reducción. De hecho, un ensayo es siempre un fragmento,

pues la totalidad brilla en él por su misma ausencia. El ensayista es un copista, alguien que copia. ¿Qué puede haber más bello que este rechazo de la originalidad?

Por otro lado, cabría hablar sobre la digresión como astucia predilecta del ensayista literario, como un medio equivalente al suspense del cineasta o a la peripecia en las aventuras del dramaturgo. La digresión es lo que marca el tempo de la exposición y los argumentos, el ritmo, la respiración del ejemplo y la tesis. Que las ideas se desplieguen en la página con un rigor de partitura única es lo que permite la interpretación del lector. Para explicar esta dimensión rítmica de la digresión, se puede acudir a dos comparaciones, una con la novela y otra con la conversación, esos parientes cercanos del ensayo. De manera parecida al diálogo animado entre amigos entusiastas, no hay obligación de que los temas se vayan evacuando en un orden determinado. Los contertulios pueden salirse del asunto original, acabar en alguna parte inesperada. Conducida por la digresión, la charla se convierte en aventura. Con su ausencia, es más bien una reunión de trabajo. Ahora bien, como en la novela, la digresión introduce dislocaciones en el tiempo, alteraciones en la secuencia de los sucesos para hacer más viva la ilusión de realidad: los hechos en la narración, los pensamientos en la argumentación.

Para recurrir a dos imágenes, la digresión es la estética del meandro, el decurso sinuoso que no cree en las líneas rectas y las cortapisas, la estética biomorfa de la prosa de ideas. Mientras que la herramienta de la cita, ya que a la plástica recurrimos, es la del collage, donde no siempre se ocultan las suturas entre elementos propios y prestados. La cita directa, el parafraseo o la alusión indirecta –que tantos dolores de cabeza dan a profesores y defensores de los derechos de autor– son posibilidades del estilo, opciones para entretejer palabras en diálogo con lo dicho por otros y por nosotros mismos. Pensamos, como quería Brecht, por la cabeza de los demás.

También los ensayistas han sido hábiles en entretejer su voz con las voces ajenas. Y, en ocasiones, el resultado es hilarante. En Borges, por ejemplo, la cita y la referencia son sinónimo de perplejidad. Recordemos una muy conocida. “Hume notó para siempre que los

argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan la menor convicción". Es obvio que una frase semejante ha sido seleccionada por su valor estético, no por su eficacia probatoria. Cuando el mismo Borges nos remite a Edward Gibbon y nos cuenta que este último señaló que la prueba incontrovertible de que el Corán es árabe es la ausencia de camellos en él, está actuando con indiferencia ante el rigor de Gibbon –de hecho, camellos sí aparecen en el gran libro del islam–. Borges parece apelar a la cita para acuñar un argumento perdurable sobre la identidad y la representación de una cultura.

Estos dos temas –las citas y la digresión– me gustan porque tienen relaciones con otro asunto, cuya importancia ha quedado establecida en las muchas discusiones que se han dado sobre el ensayo: la libertad, de la que hablábamos atrás como el principal valor del ensayista. Por un lado, la digresión nos permite, en un giro espontáneo, liberarnos de las leyes textuales expositivas y argumentativas. Es como una pequeña pirotecnia, modesta y centelleante. Devuelve a la comunicación de las ideas su soltura y fluidez, su derecho a la vacilación y a la pesquisa. Y en el caso de las referencias, la libertad aparece como libertad de selección y serie.

El uso estético de las citas problematiza nuestra relación con la autoridad letrada. Aunque la cita puede revestir la apariencia del homenaje, en el ensayo tiene más bien la función de dialogar horizontalmente con las diferentes voces y hacerlas más vivas y familiares. Por eso, el ensayista crítico, cuando cita, lo que está haciendo es proceder como un intermediario, como propiciador de encuentros, no como verdugo. La cita adquiere, así, su doble carácter: es una remisión, pero también un encuentro. De ahí que el ensayista sea un introductor a otras obras, un artífice del diálogo que su lector puede iniciar con otros autores. Piensa en lo mucho que tienen que agradecer los escritores y artistas al ensayista. Muchas veces, la pista sobre una gran obra la hallamos en un buen ensayo, que nos condujo hacia lo que de otra manera no habríamos encontrado –aun en esta época, la cual nos han mostrado falsamente como modelo de eterna disponibilidad–.

En otros casos, las citas enrarecen la autoridad, la hacen poco

trasparente, muestran que es falible, discontinua. El respeto no está, entonces, en que lo dicho por los clásicos sea incontrovertible, sino en la posibilidad de hablar de tú a tú con ellos. No hay lectura sin algo de irrespeto, sin asumir lo que otro escribió como algo que podemos modificar e, incluso, mejorar. Cuando la lectura es reverencial, significa que se ha perdido algo de lo humano que ha tenido el trato con los libros a lo largo del tiempo.

Del académico, el científico social o el filósofo sistemático, no podemos esperar dudas, rodeos, anécdotas o divertimento en las referencias. Y, de hecho, todos tienen con los conocimientos anteriores una presunción: que están superando lo pensado por otros, que hay progreso en lo que hacen y dicen. El tratadista, por ejemplo, cita a otros para compilarlos, para mostrar la cara exhaustiva de un tema, algo que es del todo ajeno al ensayo. Y los científicos traen fragmentos o resumen ideas de otros para demostrar que los abarcan, que los superan. En cierta medida, el ensayo postula un eterno presente, tanto para las voces del pasado, como para lo que se creía perdido en los recodos de la memoria de la humanidad. Por tal razón, citas y digresiones tienen la función de actualizar, de rehabilitar, más que de refutar. El ensayo es la negación del progreso en el arte y en la literatura, la constatación de que es imposible superar los juicios precedentes a través de la argumentación. Dialogamos con las obras del pasado, pero no para imponernos sobre ellas. Leemos para vivir lo leído, no para matarlo.

Esto, como ya anticipábamos, deriva en una primacía de la percepción. El ensayista se niega a considerar las ideas por fuera de su marco personal, de su estricta dependencia con lo vivido y padecido. Pero la percepción no es la que todos conocemos. El ensayo, al igual que las otras formas del arte y la literatura, hace menos automática nuestra vida y nos enseña a ver y palpar de otra forma. ¿Dónde, si no en el ensayo, se agudizan los sentidos hasta ser puertas al conocimiento? Esto nos lleva un terreno muy interesante, el sentido de la vista, al maravilloso mundo de las imágenes, que dejo para mi siguiente carta.

Lo que acabo de escribir me emociona, si pienso en que, por lo que tú me dices, te veré pronto. ¿Qué mejor manera al hablar del sentido de la vista que teniendo esa promesa?

[SEIS.]

IMAGEN

Querida amiga:

En esta ocasión, y ya con la confirmación de mi viaje, quiero dedicarme a un aspecto al que hace poco aludíamos solo de pasada y que, espero, haya dejado alguna expectativa en el cierre de mi última carta: la pertenencia del ensayo al dominio del arte y la imagen. Lo podemos decir más simplemente: su carácter de literatura por un lado, y la naturaleza plástica de sus recursos por el otro. Se trata de lo que, en resumen, podríamos llamar su dimensión estética. Su pertenencia a dominios que no son de la ciencia o del derecho. Su abandono de la demostración y su ingreso en la mostración.

Durante mucho tiempo, la teoría reconoció que la belleza era, además de la representación, la mímesis, lo que definía al arte. Una categoría estética que no se asocia muy frecuentemente con el ensayo, pero que deberíamos considerar de nuevo, si es que queremos pensar este género como realización donde predominan la factura literaria y el entusiasmo favorecido por lo estético. A menudo, creemos que las historias, la representación dramática y la expresión lírica son las únicas producciones capaces de contener la belleza del lenguaje. La cuestión es que la argumentación y la exposición han sido juzgadas desde sus finalidades prácticas, desde su eficacia y rigor, desde sus contextos de uso, y se ha descuidado la función estética que cumple la comunicación de las ideas. Sin embargo, es de suponer que –aun sin creer que hay ideas o conceptos bellos– sí podemos atribuir valor estético a acciones como exponer, ejemplificar, argumentar, citar y analizar. Todas ellas propias de la tarea ensayística a la que tú empiezas a

entregarte. La elegancia, la sencillez, la solidez y la fluidez son rasgos que frecuentemente se atribuyen al ensayo, sin pensar en que estamos hablando de propiedades estéticas, y no de funciones técnicas. Eso sin contar la gracia, la hondura, el ingenio y la agudeza, que también nos asisten cuando queremos hablar de nuestras piezas ensayísticas favoritas. Tú misma lo has dicho en tu anterior carta. El interés de un buen ensayo persiste incluso cuando sus ideas han sido refutadas. Nos quedan la gracia, el humor. Yo completo lo que dices: perdura cuando ha creado imágenes y símbolos que pasan a ser propiedad nuestra.

Más allá de estos rasgos estéticos, que a la larga son producto de la valoración, siempre me ha llamado la atención la importancia que tiene la imagen en el ensayo. Algo en lo que poco reparan los que, en la escuela, intentan enseñar a los jóvenes a escribir. De tan abstracto, de tan serio, en el ensayo de los profesores ha quedado poco del gesto de Montaigne. A menudo me pasa –y eso lo he experimentado también con tus propios textos– que los ensayos me convencen por la energía con que me trasmiten las ideas, por el efecto plástico que en mí tiene el hábil tratamiento de cuestiones y problemas. En el último texto tuyo, encuentro muchas ideas discutibles, pero me convence la manera en que las expones y las defiendes con intensidad. Logro imaginar plenamente el calor de vida que inspira la aparición de los conceptos y adivinar la temperatura y las aguas que han alumbrado su germinación. Eso explica que no pueda esperar a conocer a la persona de carne y hueso que pensó tales ideas. ¿No has imaginado a veces que podríamos conocer a los ensayistas que más nos gustan y tomar un café con ellos?

La belleza de la prosa expositiva –algo reconocido en múltiples ocasiones en la filosofía y las humanidades– se relaciona para mí, principalmente, con dos capacidades visuales del texto ensayístico. Por un lado, el ensayista construye imágenes que sirven de agentes de la trasmisión, apoyos de su propuesta. Negocia iconos con el lector, y estos aparecen cuando leemos. No son adorno, sino herramientas para penetrar en el interior de una cuestión. Metáforas, metonimias y personificaciones irrumpen como medios para garantizar el cumplimiento de los fines expositivos y persuasivos. Y, por el otro, la imagen se convierte en protagonista

del ensayo, bien con su presencia temática, bien con su misma inclusión material. En este caso, podemos decir que la arquitectura conceptual y la dependencia con el sentido de la vista se vuelven cruciales. En un primer caso, la imagen es virtual; en el segundo, como veremos, "real".

Pero déjame hacer una pequeña digresión.

A finales del siglo XVIII, la imaginación era una de las facultades que presidía la elaboración de obras de arte y dio lugar a una famosa dicotomía. Por un lado, estaba la literatura de imaginación, obras de poesía, novela y drama que buscaban el deleite y la emoción estética. Mientras que, por el otro, estaba la literatura de ideas, toda aquella producción centrada en la argumentación y la exposición, la historia, la filosofía y –cómo no– el ensayo. Para muchos, la literatura de ideas tenía una función social muy importante, acaso más profunda que la de la literatura "poética". El ideal ilustrado atribuyó a las letras de ideas muchas funciones "serias", que quizás nos distrajeron de la autonomía estética negada al ensayo, pero que ya reconocíamos en poesía, drama y narración. Olvidados de que el ensayo puede imaginar, crear belleza y hacer ficción, creímos que la suya era la seriedad académica, el rigor de la ciencia, la verdad y la exhaustividad de lo jurídico. Pero nada más ajeno a él. También en el ensayo puede haber desinterés. Exposición por la exposición, argumentación por el mero hecho de hacerlo. La actitud lúdica del ensayista hacia el lenguaje, sus libertades, su violación consciente de las reglas de la lógica y la argumentación hacen pensar en lo estrechas que son sus relaciones con lo poético.

Convendría en este punto revisar esta antinomia –literatura de ideas frente a literatura de imaginación– y preguntarse qué tan útil es hoy en día, cuando han ocurrido tantas cosas. Hoy, cuando hay ya una erosión probada de fronteras entre géneros de escritura y una integración de las funciones del arte y la literatura en las ciencias sociales. Mi propuesta es practicar, entonces, la anulación de esa estrecha distinción entre imaginación e ideas para afirmar la orientación literaria del ensayo, sin desmedro de su capacidad crítica, sin olvido de su utilidad política o su responsabilidad social.

De todas formas, la distinción entre imaginación e ideología –coincidirás conmigo– es mejor que otras, como la que opone ficción

a no ficción. A mi juicio, esta última ha impedido reconocer la estatura literaria del ensayo, pues ha inculcado la idea de que en el ensayo no se miente y que hay en él una presencia del real sentir y pensar de una persona que escribe, en acuerdo con la verdad. Pero, si miramos bien, encontramos la dimensión ficcional del ensayo en varios puntos. Por un lado, en la configuración de una perspectiva autoral, que aunque remite a una persona concreta es siempre una voz inventada. Al igual que el narrador en el cuento o en la novela, el ensayista es un punto de vista construido por el escritor, que determina los otros elementos constitutivos del ensayo. De modo que insistir en la índole imaginativa del ensayo puede ser un buen camino, si partimos de que nuestra primera creación, como ensayistas, es la propia voz. Tú, como ensayista, tienes esa primera tarea: inventar tu enunciación. También están los personajes, los diálogos, la polifonía y, cómo no, el "buen gusto" y la "elegancia".

Ahora bien, decir que el ensayista piensa por, con y a través de imágenes para hacer más concreto su proceso de pensamiento y su juego de habilidad con las ideas nos lleva a algo inesperado: a la hora de construir el texto, la imagen es la que aporta mayores recursos argumentativos al ensayo. Esto nos lleva a recuperar esta noción inventiva y poética por vía de su participación en los dominios de lo visual. Los ensayistas tienen en la imagen uno de sus temas favoritos, pero también las imágenes literarias ayudan a desentrañar los misterios que como escritores pretenden enfrentar. Los mejores críticos, para mi gusto, son los que también pueden crear imágenes con las que responden al desafío del arte. Una imagen es, desde esta perspectiva doble, un tema, pero también un medio de conocimiento.

En este punto, convendría diferenciar la imagen empleada en la poesía o en el relato de la que se usa en el ensayo. Creo yo que, pese a advertir la existencia de imágenes líricas poderosas en muchos de los ensayos que nos gustan, las imágenes que hay en nuestro género tienen una naturaleza cognitiva, y por ello aparecen como elaboraciones que participan de una doble vida: la sensible y la intelectual. Cuando Octavio Paz analiza la mentalidad de los mexicanos y para ello recurre a la imagen de la rajadura –ese "rajarse" exquisito del habla popular–, está buceando en el fondo de la conciencia de su pueblo. Y extrae esta perla, visible para muchos,

pero que solo el sondeo del ensayo pudo sacar de las profundidades para sus fines analíticos.

Y es que, en buena medida, el ensayo se mueve en el dominio de la imagen-pensamiento, lo que le permite acercarse a los conceptos a partir de representaciones. Los pensamientos, nos recuerda el ensayo, son también construcciones que tienen una forma, un estilo, una belleza. La imagen es, por eso mismo, mediadora, pero también objeto de la propia pesquisa del autor. Cuando tú, en tu último ensayo, usas la pradera como imagen de la vida cotidiana y la relacionas con el tedio y la amargura que a veces experimentas, estás usando un pretexto para situarme a mí en tus ideas más fácilmente. Sin duda, una de las imágenes más perdurables de Montaigne es aquella donde define el mismo ensayo como el intento de cruzar un vado. Con ello, el autor consigue exponer muchas de las características del género: sus rodeos, su tanteo, sus cruces a veces abruptos o a saltos. Fíjate que no dice "río", ni "borrasca". Es solo un vado: un pequeño paso enfangado al que es bueno rodear, no porque uno vaya a ahogarse, sino porque no es necesario mojarse. Es fácil imaginar qué quiere decir Montaigne sobre el ensayo cuando usa imágenes fluviales. Vemos claramente el ensayar, experimentamos lo que se siente al escribirlo.

La cultura popular también ofrece ejemplos. Cuando en un viejo blues escuchamos que "las raíces no dan sombra" o cuando leemos en un viejo proverbio indio que "la diferencia entre un surco y una tumba es la profundidad", entendemos de qué estamos hablando. Se trata de la vieja sabiduría de la vida, a caballo entre los hechos y las esperanzas, las cosas y los pensamientos. De ahí viene la potencia de una imagen: su vida doble. La imagen ayuda a evocar, produce sensaciones, pero puede también activar la reflexión y la crítica. Hablando de lo que encontramos en las pinturas, John Berger dice algo que vale para la imagen en el ensayo:

En los museos de arte nos topamos con lo que fue visible en otras épocas, y ello nos hace compañía. Nos sentimos menos solos frente a lo que nosotros mismos vemos cada día aparecer y desaparecer. Tantas cosas siguen viéndose igual: los dientes, las manos, el sol, las piernas de las mujeres, el pescado […] En el reino de lo visible

todas las épocas coexisten y confraternizan, aunque estén separadas por siglos o milenios. Y cuando la imagen pintada no es una copia sino el resultado de un diálogo, la cosa pintada habla si nosotros escuchamos.

Hay abundantes ejemplos de imágenes usadas con fortuna en el ensayo. Piensa, por ejemplo, en el cubano Fernando Ortiz, quien usó el contrapunteo –forma musical popular– para explicar aspectos sumamente complejos de la historia social y económica de su país. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar es un buen ejemplo de una imagen inicial, un poderoso símbolo con origen en la música y el teatro popular, que permite al autor entender mucho de la historia de una cultura. Es sin duda un mérito del libro mantener la imagen y saberla sostener sin desmayo para conducir un largo análisis que toma varios centenares de páginas.

Algunos autores latinoamericanos llevaron el problema de la imagen a puntos también extremos. Un par de ejemplos interesantes los hallamos en ensayistas que fueron proclives a lo visual en su estilo, y que en cierto modo hacen parte de la familia de Fernando Ortiz y Octavio Paz. Se trata de dos ensayistas que aprecio mucho y que, por lo que veo, te son familiares: cubano uno, Alejo Carpentier, y mexicano entrañable el otro, Alfonso Reyes. Se han dicho muchas cosas sobre ambos, figuras tutelares de nuestras letras. Sin embargo, aun a riesgo de exponer cosas poco notables, convendría ensayar algo sobre el uso de la imagen en sus obras.

Alfonso Reyes escribió, hacia 1915, un ensayo intenso, luminoso, que debes de recordar por su impresionante recreación del mundo prehispánico: Visión de Anáhuac. Años más tarde, Carpentier dio a la luz, al final de su vida, un pequeño libro, La ciudad de las columnas, declaración de amor intelectual a la arquitectura de La Habana, a los rasgos de sus construcciones espirituales y materiales. En ambos ensayos, la imagen tiene un lugar de privilegio: incluso, en el texto de Carpentier aparecen fotografías creando su propio contrapunto con el análisis que el ensayista mismo hace de las mamparas, forjas, arcos, columnas y vitrales que había visto desde la infancia. Mientras Reyes indaga en lo que pudieron ser los primeros habitantes del valle de México, Carpentier se asombra ante

la inventiva de los alarifes que dieron personalidad visual y cultural a la isla. Reyes describe las rutinas de los aztecas, el esplendor de las cortes, los lujos del emperador, la indecible laguna, las ingentes empresas de canalización, drenaje y urbanismo.

Ante la ausencia de testimonios, el ensayista mexicano inventa ese pueblo perdido pero cercano, y lo comunica a través de la verdad de la metáfora. Carpentier, por su parte, habla a su lector como un transeúnte, un lugareño que se sienta en una plaza a tomar café, y nos cuenta lo que ve y siente. Surge, entonces, en la descripción de Carpentier, todo su bagaje arquitectónico y estético –el autor era un erudito en estas materias– y nos va dando la interpretación de las decisiones plásticas de esos creadores anónimos que hicieron la Ciudad de las Columnas, para extraer de ello conclusiones sobre el modo de ser de los habaneros. Este es uno de los asuntos fundantes del ensayo: la imagen importa si nos da una clave de la vida, al indagar en el modo como los hombres la usan y se la apropian.

Antes de despedirme, me gustaría que vieras un ejemplo especial de algo que, por momentos, considero una especie de imagen ensayística. Esta idea del espacio para agenciarnos un lugar más espiritual que físico es muy antigua, se la debemos a la obra de una mujer, Madeleine de Scudéry, quien consignó en su novela Cleia, historia romana, publicada en 1654, un famoso objeto cartográfico: el mapa del amor. Obsérvalo, y mira cómo en su organización espacial están contenidas las tesis que le interesan a la autora. Me emociona que asuntos abstractos como el peligro, la indiferencia o la fidelidad aparezcan como regiones y que en la organización espacial se nos muestren las etapas de una relación.

Si comienzas a leerlo desde arriba a la izquierda verás el río Reconnaissance (Agradecimiento) y a ese lado los pueblos Constante Amitié (Amistad Constante), Obéissance (Obediencia), Tendresse (Ternura), Sensibilité (Sensibilidad), Grandes Services (Grandes Servicios), Empressements (Diligencias), Assiduité (Asiduidad), Petits Soins (Pequeños Cuidados), Soumission (Sumisión), Complaisance (Complacencia). Al lado derecho vemos el río Estime (Estima) y los pueblos Bonté (Bondad), Respect (Respeto), Exactitude (Exactitud), Generosité (Generosidad), Probité (Honradez), Grand Coeur (Gran Corazón), Sincérité (Sinceridad),

Billet Doux (Carta de Amor), Billet Galant, Jolis Vers y Grand Esprit (Espíritu Grande). En el centro, una ruta arterial nos lleva a Nouvelle Amitié (Nueva Amistad). Sin embargo, verás también pueblos con nombres no muy positivos como Méchanceté (Maldad), Médisance (Maledicencia), Perfidie (Perfidia), Indiscretion (Indiscreción) y Orgueil (Orgullo) cerca del Mar d'Inimitié (Enemistad), Oubli (Olvido), Légèreté (Ligereza), Tiédeur (Tibieza), Inégalité (Inequidad) y Négligence (Negligencia). Al lado derecho, para nuestro asombro, encontramos el Lago D'Indifférence (Indiferencia).



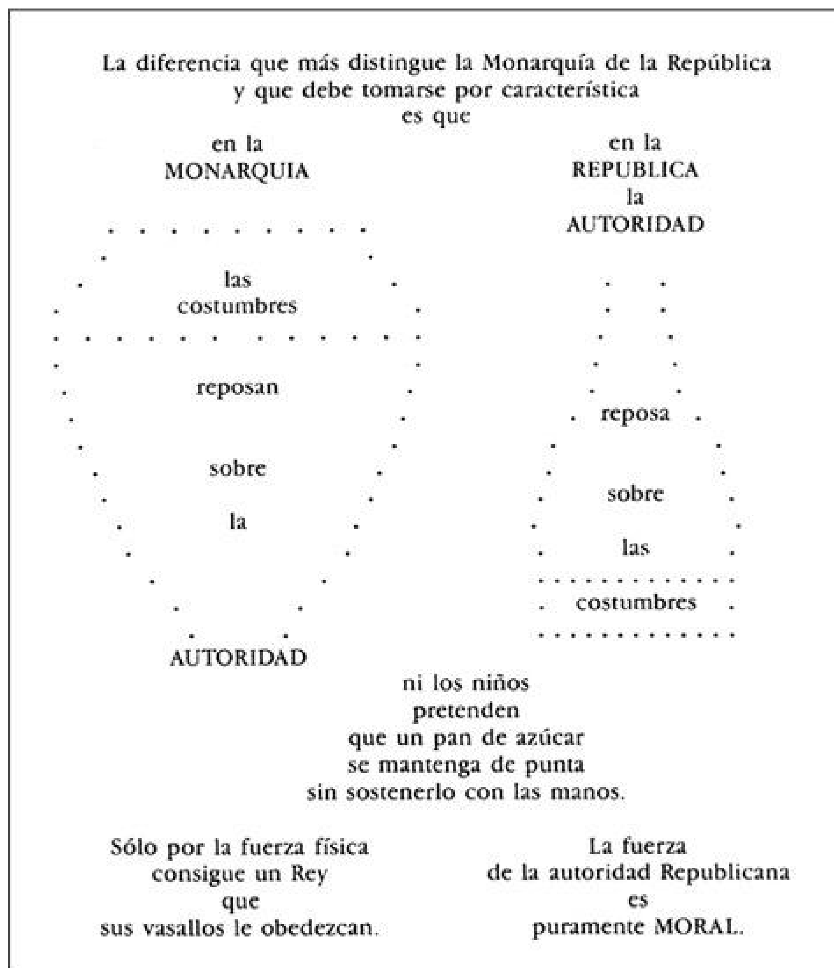
Pero ahora debo yo empezar un recorrido por mi espacio, siguiendo mi propio mapa del amor, antes de encontrarme contigo, así que te abandono por el momento y dejo para cuando retome esta carta un par de asuntos que me quedan pendientes sobre la imagen en el ensayo.

Querida amiga:

Te escribo desde la estación, ese lugar de paso donde todos miran con aprensión, y retomo lo que esta mañana te escribía. Al hablar del uso de la imagen en el ensayo, debemos contar las rarezas, aquellos casos donde se llega a límites, a paradojas o, incluso, a callejones sin salida. Se trata de experimentos muchas veces fallidos, pero que, no por ello, dejan de tener fuerza y validez. Son casos donde el experimento del ensayo y la imagen produjo formas enteramente nuevas, anuncios de lo que después se ha vuelto común en la teoría sobre la comunicación de masas. Pensemos en un extremo: un ensayo donde las propiedades visuales estén llevadas hasta su máxima potencia, llevando la palabra a una especie de posición subordinada. Esto lo buscaron en su momento dos autores distantes geográfica e históricamente: el venezolano ilustrado Simón Rodríguez, el cajista y pedagogo maestro de América, y el escritor y artista del siglo XX John Berger, un autor inglés que unió a su talento ensayístico una sensibilidad hacia lo plástico y la comunicación con el gran público. En estos casos, la imagen se introduce en el espacio tipográfico, bien copando la página y expulsando de ella a las mismas palabras –como en Berger–, bien obligando al texto a su reacomodación en función de una configuración bidimensional –como en Rodríguez–.

Simón Rodríguez es un personaje digno de una aventura novelesca. El preceptor de Simón Bolívar, teórico de la educación, científico social y filósofo, desempeñó también el oficio de tipógrafo, el cual pudo ejercer, según sus biógrafos, en una estadía que tuvo en Baltimore a mediados del siglo XVIII. En sus obras, semejantes a lo que hoy conocemos como mapas mentales o mapas conceptuales, las tesis están organizadas como arquitectura, obedeciendo a un principio constructivo. Similares a ladrillos o a muros prefabricados, las palabras y las frases se ensamblan, a partir, no del espacio lineal del renglón, sino de las posibilidades ofrecidas por la página vertical. Tenemos, entonces, algo parecido a caligramas de ideas, a esquemas donde las palabras y sus conexiones –indicadas con barras, llaves y líneas– arman andamiajes, edificios. En parte, esta organización espacial intenta parecerse al proyecto de ingeniería social que tenía en mente Rodríguez. Y, si quisiéramos volver a nuestra idea de la estética en el ensayo, los textos de Rodríguez, de

los cuales te adjunto una fotocopia, se parecen bastante a los “poemas intelectuales” de Schlegel. –Una expresión que tomamos del romanticismo alemán, el cual veía en esa designación una manera de dar cuenta de lo literario en el ensayo–.



La vida de John Berger no es menos apasionante. Pintor, crítico, novelista, activista y, sobre todas las cosas, autor de magníficos ensayos, Berger ha dedicado su vida a la imagen, al arte y a las letras. Después de una carrera como pintor y de haber hecho una aparición muy recordada en la televisión con el programa Modos de

ver, decidió concentrar sus mejores esfuerzos en la escritura, y desde eso sus ensayos y narraciones se mantienen como uno de los mejores legados del pacto entre palabra e imagen. En cuanto a su obra ensayística, entre las más brillantes que ha producido la literatura inglesa de la segunda mitad del siglo XX, debemos decir que en ella la imagen tiene lugar preponderante. Ensayos sobre pintores, interpretaciones de fotografías, artesanías e imágenes publicitarias integran su universo de intereses visuales. Su más grande pasión ha sido la pintura, de la que parece disfrutar su capacidad para aportarnos singularidad visual, en esta época en la que todo se nos figura tristemente uniformado.

John Berger ha explorado la presencia de la imagen en el ensayo en varios trabajos inolvidables. En Modos de ver, uno de sus libros más conocidos y estudiados, y homónimo de la serie televisiva, hizo algo inusual para su tiempo –la década del sesenta del siglo XX–: construyó un ensayo visual, compuesto solo de imágenes, fotografías, reproducciones de historia del arte, publicidades. Su origen, o digamos su motivación, fue igualmente mixto. Tienen por protagonista el cuerpo desnudo de la mujer, que ayer como hoy sigue siendo uno de los medios más usados para trasmitir mensajes. Un acontecimiento del mundo de las formas, pero a la vez un hecho social. De modo que, en este ensayo compuesto solo de imágenes, barajadas como cartas de un tarot erótico, el tema es la mirada, y sobre todo el modo en que los hombres hemos mirado a las mujeres.

Es comprensible que este experimento se hubiera vuelto popular y que hubiera trascendido a varias esferas. Hoy es corriente en las ciencias sociales la pregunta sospechosa por la representación de las mujeres, la cual –como tú y yo sabemos– sigue siendo sexista, cuando no abusiva, violenta. Hoy en día, los estudios visuales y los estudios de cultura visual han penetrado en las imágenes y nos han mostrado lo que Berger indicó en su experimento ensayístico: que ellas portan conceptos y, de manera similar al ensayo, son vehículo de tesis, ideas y argumentos.



Berger, de alguna manera, lleva a un límite la estrategia ensayística de la cita. Solo que en su caso las citas son visuales, no verbales. A la larga, son fragmentos de textos, pero de textos icónicos. El resultado es una suerte de collage, de inventario que, adecuadamente reorganizado, propone argumentos, cadenas tempo-espaciales, al lector-observador. Conviene en este punto recordar que, para algunos teóricos de los signos y la comunicación, una imagen aislada pertenece al discurso argumentativo, mientras que imágenes sucesivas o en serie hacen parte del dominio narrativo. El autor inglés, que no ha ocultado nunca su predilección por un tipo de argumentación a la que podemos llamar lírica y narrativa, parece cuestionar este presupuesto. En el experimento de Berger, las imágenes reunidas conducen un argumento, no una historia. Son proposiciones que postulan nexos entre ideas, cadenas conceptuales y, si se quiere, demostraciones en el orden de lo visual que atienden a un asunto ideológico.

En otras obras de Berger, la interacción entre imagen y palabra es inesperada. Recuerdo mucho un epistolario del autor inglés con el director de cine John Christie, uno de sus libros más singulares: el bellísimo Te envío este rojo cadmio, donde los dos amigos empiezan

su correspondencia enviándose colores, manchas y garabatos sobre el papel. La primera carta empieza precisamente diciendo “Te envío este rojo cadmio”: el autor remite a su amigo, literalmente, una mancha de óleo, la cual desata la especulación sobre los sentidos, los símbolos y las formas. Ese es el límite en sus ensayos-cartas-poemas: textos que literalmente contienen la materia de las imágenes y los sueños, los pigmentos adheridos al papel que materializa la imagen.

Al hablar del epistolario de Berger, pienso en otro que siempre me ha intrigado: el de Vincent van Gogh y su hermano Théo, donde el pintor no solo le cuenta a su confidente los aprietos económicos, las angustias de la creación y los problemas con quienes le rodean. Vincent analiza sus propios cuadros, y anexa croquis, bocetos y pruebas. Sus tesis se vuelven demostraciones visuales que permiten encontrar cartografías de su sensibilidad creativa. Cada carta ilustrada suya es un mapa que nos ayuda a alumbrar el camino entre la forma y el sentido. Allí, como han mostrado los especialistas, están algunos de sus mejores dibujos, afortunadamente salvados por su hermano.

Mi querida ensayista, a quien ahora veo más claramente después de las descripciones de sí misma que me dan las cartas: nos han dicho que hacer ver es una de las prerrogativas de las palabras, sobre todo cuando hacen parte de una descripción. Menos ambiciosa, la narración reproduce el tiempo, las acciones, el fluir de la vida, los cuerpos en combate y cercanía. La prosa argumentativa –aparentemente condenada a lo abstracto, esa otra ceguera– ayuda a ver, pero de manera metafórica. Muestra los pensamientos, las ideas y las convicciones, y lo hace a través de una fórmula que es ya conocida. Personificadas, unidas a vivencias, a caminos y a parajes, las tesis del ensayista consiguen gravitar con el peso específico de un cuerpo, de una “presencia real”, si quisiéramos usar el título de un libro de George Steiner. Finalmente, vemos las ideas unidas a nuestra propia vida y, por eso, como dice este mismo autor en su libro Presencias reales, buscamos siempre saber si hay algo en lo que decimos. Esta pregunta, crucial para la teoría estética de Steiner, y de evidentes visos teológicos, implica una fe en el sentido, una confianza en lo que afirman las representaciones.

En el fondo, mi querida ensayista apenas vislumbrada, deseo que este diálogo que entablamos hace ya varios días nos haga ver también la porción de realidad que queremos descubrir cuando nos juntamos. Te deseo una feliz convalecencia y que tu salida del hospital te permita respirar en casa el aire fresco que tanto te ayuda cuando escribes. Imagino que la luz natural filtrada del jardín será una de esas bendiciones de doble beneficio, nos llega cuando descubrimos que recobramos el gusto por algo tal vez olvidado, pero que aún es nuestro. ¿Cabe mayor alegría?

Con un abrazo ensayístico de recuperación, quedo a la espera de tu respuesta, en medio de este viaje hacia tu presencia.

[SIETE.]

BREVEDAD

Querida amiga:

Tu carta me alcanza poco antes del viaje, como una especie de preludio a nuestro rencuentro. Y me alegra que notes algo que apenas si he advertido yo mismo: la extensión de nuestros mensajes. Lo que era un reproche velado de tu parte a causa de mis cartas, a veces más cortas de lo que quisieras, o –reconozcámoslo– más largas de lo que se puede soportar, me hace pensar en las dimensiones físicas del texto ensayístico. Realmente, hemos dicho poco sobre su extensión, salvo que un buen ensayo debe leerse de un tirón o que guarda la amenidad de una charla breve.

La cuestión puede expresarse de manera más sencilla. Preguntémonos por las palabras necesarias para componer un buen texto, y miremos hasta qué punto se puede decir mucho con poco. El problema es que la tradición ha asociado argumentación y análisis con los textos largos, y la explicación con lo farragoso del tratado. El ensayo anda un camino diferente, pues busca la eficacia. La economía de medios y la intensidad son sus principios. Exponer, pero sin agotar la materia tratada. No llenarse de razones, intentar convencer con poco. Mostrar, y no tanto decir.

De modo que te propongo ocuparnos de una serie de formas ensayísticas mínimas, que a muchos solo divierten y que a otros nos parecen trascendentales. Ellas sirven para darnos cuenta de que la intensidad del ensayo coincide con su poder de síntesis. De nuevo, son el mundo de la vida, la cultura popular y la tradición oral los que nos dan un buen espejo para entender este asunto, escrito en clave de minima moralia, como dice un bello título del filósofo

alemán Theodor Adorno. Todos sabemos de memoria refranes y dichos en los que, casi siempre, se concentra un pensamiento penetrante. Expresan la sabiduría de la vida, son los condensados del sentido común y de la experiencia, acuñados de manera que puedan recordarse y usarse como moneda de cambio. Se instalan en el sentido común y tienen una relación poco problemática con la verdad. Si lo pensamos bien, es realmente difícil estar en desacuerdo con un refrán o con un dicho. Parecen, incluso, no tener antónimos. Recuerdo uno, que se decía en mi familia cuando yo era niño y aún me deja perplejo por su amarga “teoría” social: “Cuando el pobre como pollo, está enfermo el pobre o estaba enfermo el pollo”.

Las máximas y los proverbios, por su parte, pueden tener menos ingenio, pero intentan también condensar algo de sabiduría, de orientaciones para vivir bien la vida. A diferencia del refrán, que normalmente usa recursos de memorización como la rima, el proverbio dice un poco más llanamente las cosas, e insinúa una elevación moral que no tienen los refranes, casi siempre socarrones. A pesar de ello, en algunas máximas, como ocurre con las del francés La Rochefoucauld, la amargura puede deslizarse para mostrar la otra cara de las cosas. Una buena dosis de verbo disolvente que desenmascara y pone todo en su sitio. La Rochefoucauld, al igual que otros aforistas y ensayistas, usa un procedimiento que el crítico Roland Barthes caracterizó como “identificación deceptiva” –o, decepcionante, para ser más castizos–.

Veamos algunos de las máximas, en la traducción de Francia Goenaga:

“Cumplimos nuestro deber por pereza y por timidez, pero a menudo es nuestra virtud la que se lleva todo el mérito”.

“El agradecimiento es como la buena fe de los comerciantes: mantiene en vida el comercio; nosotros no pagamos porque nos parezca justo saldar deudas, sino para encontrar más fácilmente alguien que nos preste”.

“A los viejos les gusta dar buenos consejos para consolarse de no poder dar malos ejemplos”.

Si observas bien, hay un espacio en medio de la frase o del párrafo. Allí, en este vacío, ocurre algo, una torsión, un giro que vuelve negro lo que parecía blanco, siniestro lo que era inocente. Es como si La Rochefoucauld quisiera llevarnos por un camino con los ojos vendados y luego dejarnos desamparados, para que, una vez despojados de la venda, entendamos el difícil mundo en el que estamos. Aparentemente, se nos va a dar una definición, pero luego todo cambia y se muestra una cara inadvertida de la realidad.

El aforismo también tiene una alta dosis de economía, se caracteriza por el humor, la agudeza y, a veces, lo corrosivo de sus declaraciones. Me parece que, comparado con el proverbio, el aforismo no quiere hacernos creer que quien lo dice posee una mayor estatura moral, sino mayor inteligencia y, quizás, mayor escepticismo. Son fogonazos de ingenio que desmantelan los lugares comunes y abortan las expectativas del estereotipo. A veces, son amargos o pueden también contener –en contadas ocasiones– manifestaciones de esperanza.

En su libro El mundo en una frase. Una breve historia del aforismo, el editor James Geary, quien ha dedicado su vida a pensar el aforismo, cuenta en la introducción que se aficionó a ellos desde niño, cuando los encontraba en el Reader's Digest, y que fue gracias a ellos como conoció a la que sería su esposa. Entretejidos con su vida, los aforismos han forjado su carácter y tomado parte en momentos cruciales de una existencia guiada por la lectura de aforismos. Cuenta incluso que puso al revés los posters de sus artistas de rock favoritos y empezó a escribir detrás de ellos las frases que encontraba. Como Montaigne, en su cuarto las frases asaltan desde los muros y aún le sirven al autor en momentos de duda, crisis o problemas. Habla, con conmovedora simplicidad, de uno que siempre lo acompaña y que ya cité: "la diferencia entre un surco y una tumba es la profundidad". Para Geary, el aforismo se caracteriza por cinco rasgos que presenta como obligaciones: debe ser breve, definitivo, personal, contener algún giro y ser filosófico.

A veces, el aforismo es cínico, no solo por la fe que profesa, sino porque está formulado en términos sofísticos. Se dice para mostrar ingenio y cultura, pero el aforista habría podido sostener la idea contraria. En una conferencia que dio una vez sobre Óscar Wilde, el

semiólogo y novelista italiano Umberto Eco sometió los aforismos a una prueba. Siguiendo al escritor Dino Pitigrilli, invirtió los términos de algunos aforismos para mostrar que tenían una relación problemática con la verdad y para indicar que, más bien, resbalaban en el escepticismo, como una rueda suelta sobre un eje engrasado. Algunos de los ejemplos de Eco –a los que llamó aforismos cancroides– son ilustrativos. Observa este:

“Hay mujeres que no son bellas, pero tienen pinta de serlo”.

“Hay mujeres que son bellas, pero no tienen pinta de serlo”.

Somete tú misma a prueba algunos de los aforismos que hemos compartido, y examina cuándo son un simple juego o cuándo realmente apuntan a algo difícil de controvertir. Si son invertibles, probablemente sean solo un juego, una filigrana formal sobre la trama evasiva del lenguaje.

El escolio es también una de estas formas breves, muy antigua. Tiene la característica de ser una especie de comentario o glosa a otro texto. Conserva, por ello, vínculos con una de nuestras formas conocidas, la nota, madre del ensayo. El escolio parece siempre un texto subordinado a una verdad mayor, una especie de intersticio, una adición que aunque en principio no es problemática puede llevar el texto de origen a significados conflictivos. El escolio se aferra al texto que le dio lugar, y solo quiere ser comentario. Algo bastante diferente a lo que veíamos con las citas de Montaigne, que nunca condicionan el ensayo y, antes bien, lo llevan por sendas impensadas.

Nicolás Gómez Dávila fue un extraordinario autor que solo escribió en su vida textos de pocos renglones, y que –como dice Fernando Savater– nos produce la simpatía que solo un gran odioso puede despertar. Aunque es despiadado con algunos de los valores que los modernos suscribimos, entre ellos muchos de los que respaldan el ensayo, la seducción estética de sus escolios es intensa. A mí, sin que comparta los ideales políticos y filosóficos del reaccionario don Nicolás, sus textos me desarman. Incluso, algunos de gran belleza que sustentan su credo, que es difícil de compartir. ¿Qué pensar de algo como que “el hombre solo vale si es verdad que un Dios ha muerto por él”? Tanta hondura convence con su bella verdad

poética, así el sustrato de verdad histórica que pretende gestionar nos deje indiferentes a los agnósticos. Algunos tienen una belleza simple, contundente: “Lo contrario de lo absurdo no es la razón, sino la dicha”. Y otros son fulminantes, pues nos dejan sin ninguna esperanza: “Las sociedades se diferencian meramente en el estatuto de sus esclavos y en el nombre que les dan”. Otros mueven a la risa: “El futuro es fastidioso, porque allí nada impide que el imbécil aposente sus sueños”. Sobre todo, porque nos ponen en la creencia de que los imbéciles son los demás. Algunos son francamente proféticos, como aquel que dice que toda línea recta “lleva a un infierno”.

También podríamos señalar la nota, el fragmento y la entrada de diario como formas ensayísticas hiperbreves, dominadas por lo que me gustaría llamar acá “minimalismo formal”. Para ser sincero, soy partidario de hablar más bien de lo aforístico o de la forma argumentativa breve, del mismo modo en que preferiría hablar de lo ensayístico y no tanto del ensayo. Pero estos son, acaso, caprichos míos, y quizás a ti te resulte apropiado nombrar ensayos y aforismos como si fueran sustancias, y no como gestos o impulsos. Te recomiendo que escribas textos argumentativos breves, en los que dejes algo para el lector. Esa es una buena divisa. Una buena manera de mantener afilado el lápiz del ensayista, apoyándolo contra la lija del aforismo.

En general, las formas argumentativas mínimas se valen de un recurso técnico que es fundamental: la elipsis. Incluso, ensayos de mayor extensión emplean giros de este tipo para hacer más eficaz y contundente la dicción. O también, para atrapar al lector en nuestro mecanismo de razonamiento y llevarlo por los argumentos, como lo conduce un novelista por la historia. Obligado a completar datos, e incluso a establecer conexiones y relaciones que no son explícitas en los textos, empieza a ser una especie de cómplice. El lector modelo del ensayo está previsto en las elipsis y en los esquemas apenas vislumbrados del razonamiento en ciernes. El lector de ensayos es alguien que puede imaginar a partir de un esbozo.

La elipsis, sin embargo, no es solo un procedimiento técnico, similar a la omisión de datos en una narración o al sobrentendido poético. Es también un rasgo de la vida y de la comunicación cotidiana. Hay

personas que hablan a saltos, que no nos dan todos los datos y a las que debemos poner atención para construir con ellas el sentido. Nos involucran porque nos hacen creer que somos necesarios para construir lo que piensan. No pretenden darse aires de suficiencia, y esta es su manera de estar más cerca, de abrirse para el diálogo. Otros nos guían más claramente y nos ahorran la obligación de llenar los vacíos de la conversación. Evitan ponernos tareas de conexión, y andan el camino por nosotros. Los vemos razonar, en lugar de escuchar su llamado para que completemos la tarea.

Una nota del mismo Gómez Dávila expone muy bien esa diferencia, sobre todo porque ayuda a entender el estilo en términos de empatía. La escritura elíptica define una actitud especial del escritor: “Quien así escribe no toca sino las cimas de la idea, una dura punta de diamante. Entre las ideas juega el aire y se extiende el espacio. Sus relaciones son secretas, sus raíces escondidas. El pensamiento que las une y las lleva no se revela en su trabajo, sino en sus frutos, en ellas, desatadas y solas, archipiélagos que afloran en un mar desconocido”. La otra manera, para Gómez Dávila, se define así: “Aquí convienen la lentitud y la calma; aquí conviene morar en cada idea, durar en la contemplación de cada principio, instalarse perezosamente en cada consecuencia. Las transiciones son aquí de una soberana importancia, pues es éste ante todo un arte del contexto de la idea, de sus orígenes, sus penumbras, sus nexos y sus silenciosos remansos”.

Una elipsis viene aquí a interrumpirme, la que me impone el tedio del trabajo. Te dejo, entonces. Pero solo por un breve tiempo, pues espero retomar nuestro diálogo sobre el aforismo y la forma mínima del ensayo.

Querida amiga:

¿Es mejor alguno de los dos procedimientos mencionados por Gómez Dávila? No lo sé, aunque no podría ocultar mis simpatías por el primero, así el efecto de tal forma de escritura sea más bien

brusco. Nuevamente Gómez Dávila da una clave para definir nuestras preferencias: “Las transiciones aburren a quien piensa, pero son la culminación del arte de escribir. Son, además, la mayor cortesía del escritor con su lector desamparado; digamos que son su buena educación”. Por ejemplo, cuando hablo contigo, siento que nos comunicamos mejor si faltan cosas, cuando dejas tus frases empezadas y siento que debo completar muchas de tus sugerencias, entre ellas, por ejemplo, la de ir a conocerte. Siento que podrías decirme más, que podrías ser más cortés, pero no por ello me siento mal tratado. De hecho, me parece que tus cartas empiezan a desarrollar esa cercanía con la sugerencia, con una persuasión que siempre dibuja sus verdades en escorzo.

Las conexiones –“por lo tanto”, “sin embargo”, “en este orden de ideas”, “así”– son garantías de la fluidez que tanto deseamos como escritores, pero con su ausencia también facilitan la interacción cooperativa, la comunión en una misma exposición. No importa que no estemos de acuerdo, también encontrar errores o vacíos insubsanables es una forma de participación. Solo cuando una respuesta puede ser a la vez una interrogación, logra toda su potencia.

En algunos casos, los ensayistas son verdaderos maestros de la elipsis, de la sugestión y del esbozo, y no paran mientes en exigir al lector más de lo que uno esperaría. Se detienen deliberadamente o van saltando por las cosas, como recomendaba Montaigne al cruzar el vado: a brincos, dando rodeos, a veces excusándose por no saber o por seguir una ruta inesperada. En este punto, nuestro recurso de la digresión colabora para dar el efecto dinámico del intelecto que se esfuerza, que llena lagunas, que da explicaciones. La economía de medios preside todos esos ejercicios, en los que pareciera que el ensayista prefiere perder a algunos lectores en el camino, a cambio de conservar a los más atentos, a los que pueden tener con él una más estrecha vinculación.

En el fondo, cuando un lector deja empezado un ensayo es como si la compañía del viaje hubiera cesado. Aunque Lukács también recuerda que el diálogo platónico enseña una gran verdad para el ensayo: un tema no se agota, simplemente hay que suspender la conversación para hacer otra cosa. Ya habrá otra oportunidad –otro

diálogo, otro ensayo– para seguir charlando.

La expresión “minimalismo formal”, que he usado, es, lo sé, una frase un poco técnica. Aunque puede ser útil: proviene de la plástica, del diseño y de la escultura. “Menos es más” nos dicen. Evitar el horror vacui y limitarse a lo esencial. Sin adornos superfluos, para hacer hablar al vacío y hacer cantar el silencio. Sospechas bien si me dices que nos asalta de nuevo el problema de la imagen y del arte. Recuerdo la vez en que vi una retrospectiva de artistas minimalistas. La simplicidad de formas, la ocupación del espacio hasta hacerse uno con él, hacía de las esculturas acontecimientos perceptivos que tornaban más compleja la experiencia. Los guías nos dijeron que, para los minimalistas, la sencillez de la forma no suponía simplicidad del efecto. Y cuánta razón tenían. En este punto, recuerdo la frase de aquel artista, que vimos impresa a la entrada de la sala: “la simplificación es la primera complicación del arte”.

Cuando hay pocos elementos en una composición escrita, se enfrentan lo que sabíamos y lo que percibimos, creando un poderoso efecto de soledad y comunión con lo leído. Experimentamos la totalidad y la convicción de que lo escrito solo pudo haber sido hecho de esa manera. La experiencia de una casa diseñada con los componentes básicos o de un utensilio dictado por la función sirve para hacernos a una idea de cuán poderoso es el efecto de algo cuando nos convence de que contiene apenas lo necesario. El artefacto nos parece definitivo, es imposible que existiera de otra manera. Cuando vivimos en una casa de pocas líneas y formas, sin decoración excesiva, el espacio nos parece una segunda naturaleza, como si reprodujera la simpleza del cielo protector y sus confines.

Ahora bien, la existencia de formas argumentativas breves podría llevarnos a pensar que existe una especie de microensayo o miniensayo, como sabemos que pasa en otros ámbitos, por ejemplo la minificción y el haikú. ¿Hay equivalentes líricos y narrativos de esta reducción formal en el ensayo? Me parece que, tal como vengo diciendo, esta manifestación se da en las formas argumentativas hiperbreves, como el aforismo o el escolio. De hecho, no dejo de pensar en algo que decía Adorno: en el ensayo, el acento está

puesto en las mismas determinaciones de la exposición. Lo cual, aunque resulta esotérico, parece indicar que en la economía de medios, en su concentración extrema, puede verse una de las caras de ese énfasis. Un rasgo de la elaboración artística, si quieres verlo así.

Tomemos la faceta negativa que señalábamos atrás, este juego con la decepción y la insatisfacción de las previsiones del sentido común y miremos qué pasa cuando el aforismo hace una tarea de lapidación. Algo participa de aquella feliz y extraña tradición de la injuria que tan bien definió Borges en uno de sus ensayos. El insulto inteligente, lo sé, parece contradecir la apariencia cortés y benevolente del ensayo, su propensión a la generosidad y la gracia de la simpatía. Sin embargo, hay magníficos ensayos que pueden rezumar un veneno que, destilado por la palabra literaria, acaba por ser hilarante y deja de ser ofensa. Un bálsamo en medio de la vulgaridad. El humor negro y la risa disolvente trastocan las jerarquías y nivelan todo con ingenio.

Los humoristas nos han dado pruebas excelentes de ello. El actor y dramaturgo Groucho Marx se muestra como un verdadero maestro de la elipsis ensayística cuando dice: “Estos son mis principios. Si no le gustan, tengo otros”. Cuando en una conversación lo oímos decir “ha sido una noche maravillosa. Pero no ha sido esta”, entendemos el valor del punto seguido, que crea un abismo entre el lugar común, el cliché de buena educación, y la carcajada que vuelve a poner en orden las cosas. Algunas elipsis están en una pequeña narración, como ocurre en esta anotación de Groucho, magnífica, de tres tiempos: “Desde el momento en que cogí su libro, me caí al suelo rodando de risa. Algún día espero leerlo”. Cuando dice “no mire ahora, pero en esta habitación sobra alguien, y creo que es usted”, sabemos que la ironía puede disolver incluso al mismo contertulio.

Yendo más allá, el panfleto, la invectiva, la sátira y la injuria son los parientes incómodos de ese ensayo armónico y fraterno del que nos hemos ocupado con las tenues tintas del aforismo y la máxima, que son discretas, bien educadas. Ya sabíamos que el ensayo podía ser combativo y usar palabras o giros expresionistas para mover en el lector una risa sardónica o, incluso, una indignación moral que

sirva de revulsivo. Muchos han pasado a la historia como autores ingeniosos, así el propósito de su escritura fuera enjuiciar al género humano. Swift en las islas británicas y González Prada en América Latina son ejemplos notables. Un aforismo de Cioran muestra esta carga de negatividad: "Creo en la salvación de la humanidad, en el porvenir del cianuro".

Me parece que cuando Barthes habla de identidad decepcionante, lo que está queriendo decir es que un proceso de razonamiento se lleva por unos cauces, los del parecido y la equivalencia, pero en un momento dado ese flujo del sentido se extingue y deja al lector en un desierto, empujado por una disonancia, por un contraste que resulta revelador. En este momento es cuando el juego con la argumentación se vuelve arte, a través del artificio de la conjunción copulativa restrictiva. Como recuerda Barthes, este procedimiento está en una de las Máximas más conocidas de La Rochefoucauld: "la constancia de los sabios no es más que el arte de encerrar la inquietud en el corazón" (cursivas mías). Esta bella máxima es una excepción a lo que dice Barthes, pues la definición está cargada de fuerza positiva, de esperanza y de belleza. Pero, como sabemos, la mayoría de las veces, la definición puede ser cruel, y la decepción ocurre en varios niveles, casi siempre de manera inadvertida.

Miremos estas:

"Con frecuencia nos consolamos de ser desgraciados por cierto placer que encontramos en parecerlo" (La Rochefoucauld).

"La mediocridad es lo excelente para los mediocres" (Joubert).

En el primer caso, no se da estrictamente una definición, pero sí se nos hace creer que se va a dar la causa de algo. Solo que esa causa es inesperada, pues el lugar común lleva a esperar una explicación correcta, educada, no una inculpación. Mientras que en el segundo, el de Joubert, otro magnífico aforista cuya lectura recomiendo, la identidad acaba por revelar la existencia de una máscara que cae apenas llegamos al segundo miembro de la frase. De modo que el sentido de la identidad decepcionante de Barthes es lógico, formal, pero también psicológico, emotivo. Cuando leemos en Chamfort, otro autor representativo, que "lo único que impide a Dios mandar un segundo diluvio es que el primero fue inútil", captamos lo que

piensa el autor del género humano y de la propia divinidad. Lo mismo pasa cuando en Gómez Dávila leemos que “el mundo moderno no verá el infierno”, sino que “es el infierno”.

Debemos decir que el escolio es, junto con la nota, la forma más representativa de lo aforístico y lo ensayístico. ¿Por qué? Por la relación problemática que tiene con el todo, por su carácter larvario, y por su dependencia con lo ya creado, es decir, con la cultura, lo ya pensado y lo ya representado. Si miras bien, tanto estos géneros, como la anotación, el comentario o la glosa, tienen una dependencia con un todo externo, y proceden por subordinación. La cultura, la vida, la experiencia o incluso una obra, autor o libro les dan albergue. Solo que esta dependencia, prueba adicional de la humildad aparente que venimos detectando en el ensayo, se convierte en soberanía, en autonomía de quien sabe que depende de cosas que ya se dijeron. En este punto, logra toda su potencia la cita, que viene a ser la encarnación misma de lo singular y lo transitorio en el mundo de las opiniones.

Te dejo por el momento, mi querida ensayista, no sin antes decirte cuánto celebro que esta comunicación epistolar se vea interrumpida por nuestro encuentro futuro. Dedicaré al lector –o a la lectora, para ser exactos– mi siguiente carta.

[OCHO.]

LECTURA

Querida amiga:

Hay algo que resulta extraño de los viajes. Sabemos que muchos de los sitios por los que andamos son de paso, pero nuestra mente se queda en ellos. Es como si la movilidad del viaje necesitara de un vector que le haga contrapeso: una especie de sedentarismo de la cabeza que contrarreste el afán del corazón por llegar a su destino. Creo que con la escritura pasa algo parecido, pues aunque queremos cumplir rápidamente con nuestro proyecto y arribar a soluciones definitivas hay algo que obliga a quedarnos en algún pasaje, en un adjetivo, en una frase que convoque nuestra atención y resuma nuestra apuesta. El escritor está entre dos fuerzas, la fijeza de la construcción y la movilidad del efecto general. Yo mismo, en la modesta escritura de estas cartas, quiero llegar pronto al desenlace de nuestra conversación sobre el ensayo, pero también deseo morar aquí, ahora, en esta frase, por ejemplo, en la palabra morar, que creo la más apropiada para comunicar mi deseo.

Estando cerca de nuestro encuentro, voy a considerar un tema fundamental para el ensayo, y que si dejamos para el final es por la aproximación física que, dentro de poco, tendrá lugar entre tú y yo, ensayistas que nos ensayamos en este ensayo. Se trata del lector, de quien sabemos tiene un papel muy activo en toda obra literaria, pero que en nuestro género alcanza importantes niveles de cooperación. Una cercanía, una ayuda, que, como en ningún otro caso, lleva a que ambos compongan la realidad en el discurso. Como en el género de la carta, todo en el ensayo es producto de un pacto, de una transacción que deriva siempre en obra cooperativa. El ensayo no es solo del ensayista: parece que también el lector

pudiera apropiárselo y darle el fin que considere conveniente.

Partamos de algo que no es tan evidente. ¿Qué comunicación se da en el ensayo? ¿Qué relación entre personas hay en él? Piensa que, cuando leemos un texto tratadístico o científico, nuestra posición como lectores es del todo subordinada, lo cual no está mal, pero sí difiere de una participación equitativa. Por lo menos a mí me pasa que cuando leo textos para informarme me someto a lo que el autor o autora quieren decirme. Y yo digo que sí, me muestro de acuerdo, pues su autoridad proviene de un sistema externo. La verdad está en otra parte –no debo buscarla en mí y, ni siquiera, en quien escribe–. Ese ente que me da datos, me expone teorías y me explica el funcionamiento de algo, no espera mi simpatía. Nunca estaremos involucrados los dos en algo personal –mucho menos, compartimos una aventura como la que tú y yo vivimos bajo el pretexto de estas cartas–.

El crítico José Luis Gómez Martínez usa un par de términos de Paulo Freire muy apropiados para oponer la comunicación que se da en el ensayo y la que se da en el tratado. A la primera, la cuenta entre las formas de interacción humanística, y a la segunda la incluye en las formas de interacción depositaria. ¿Qué significa esto? Según Gómez, el escritor de tratados no tiene puesto su interés en las personas ni en el acto comunicativo que está teniendo lugar en el momento de escribir. Por ello, es impensable el "tú" en esas comunicaciones. La escala de valores para juzgar las cosas está fuera de los que hablan. Se remiten siempre a un régimen de verdad exterior: la ciencia, la filosofía, el dogma. Por su parte, el ensayista y su lector comparten una especie de intimidad que se deriva de no saber muy bien dónde está la verdad, aunque ambos piensen que están en poder de algunas pistas para encontrarla. Cómplices, pueden incluso compartir la certeza de no haber abarcado bien su tema. Como me pasa a mí contigo, pues ambos sabemos que aún no hemos podido definir el ensayo.

La dimensión humanística de la comunicación aparece cuando ambos participantes del intercambio se ponen de acuerdo para hacer una investigación sobre la verdad. ¿No crees tú, lectora, que el hecho de yo preguntarte qué piensas ayuda a que ambos estemos juntos en la pregunta? Aciertas cuando expones en tu última carta

que parezco evasivo, aun a riesgo de que mi acercamiento a tu ciudad diga lo contrario. Por momentos, no parezco comprometerme con una definición, y en muchos casos lo que hago es dar rodeos, dejarte sola para que tú misma decidas cuál es la mejor opción. El ensayista y su lector andan juntos: el primero invita y el segundo se suma a la aventura. Emprenden el viaje acompañándose y al final de la jornada tienen un encuentro que puede superar lo cognitivo, lo intelectual, y convertirse en experimento de una vida juntos. Mis viajes siguen muchas veces lo que los ensayistas caminantes me han trazado. Thoreau y Gauguin me han dado ganas de vivir en el retiro, mientras que Zolá y Voltaire me han provocado el deseo de defender causas, de salir a la plaza pública.

Con muchos de los mejores ensayistas, yo mismo he hecho recorridos de descubrimiento. Mientras Alfonso Reyes o Fernando González me llevan por parajes que se me han hecho familiares, Montaigne, Séneca y San Agustín me han hecho confidente de sus más íntimos pensamientos, y casi que los veo escribiendo en la soledad de su estancia. Con Manuel González Prada, Mariátegui y John Reed he sentido que salía a la calle a luchar por los que no tienen voz. Y con Borges he atendido el llamado de la biblioteca, que ha pasado a ser también mi imagen del universo y los amigos. Con el tiempo, he podido hablar también con ensayistas mayores que yo, y con contemporáneos que también se interesan en el género. Solo puedo decir que, en lo personal, la amistad iniciada con la lectura del ensayo ha seguido con otras cosas de la vida. ¿Acaso cabe duda de que, aun en las críticas más acerbas, el ensayo es el género de la amistad? ¿No crees tú que, cuando la lectura ensayística gravita alrededor del arte, las formas, las sensaciones y la estética estamos hablando del amor? ¿No es el ensayo una erótica de la lectura? ¿Qué puede pasar cuando tú y yo leamos juntos aquel libro o asistamos juntos a aquel concierto? ¿Qué nos espera cuando veamos por fin aquel gran cuadro en la sala del museo?

Esto en lo que atañe al juicio y a la experiencia compartida. Pero, ¿qué ocurre con el análisis? ¿Qué pasa con el arduo examen de las cosas difíciles y complejas? No podríamos decir que, en ese momento, el ensayista deje solo a su lector. También en el razonamiento van de conformidad el ensayista y su amigo –o

amante–. Un ejemplo lo hallamos en el entimema y otro en las formas aforísticas y argumentativas breves de las que hablábamos hace poco. Ambas, maneras magníficas de entender la compañía de ensayista y lector en momentos de vacío y preguntas difíciles.

En lógica, entimema –del latín enthymēma y del griego ἐνθύμημα o enthumēma [en + thumos (mente): “que ya reside en la mente”]– es el nombre que recibe un silogismo del que se ha suprimido alguna de las premisas o la conclusión. Al entimema se le conoce también como silogismo truncado. Aunque en muchos casos se piensa que esta supresión ocurre por considerarse que las premisas o conclusiones son obvias o están implícitas en el enunciado, también es cierto que en el ensayo su uso es una prueba de la predilección por la elipsis. Dos cosas más: el entimema es herramienta de representación –ayuda a mostrar las ideas en su movilidad e indefinición, con sus propios vacíos– y es la forma de dar una participación al lector. Es por el entimema que el ensayo da la impresión de argumentación incompleta, de abocetamiento, y, cuando está bien logrado, deja algo para que el lector complete. Créeme que las pretensiones de exhaustividad difícilmente darán lugar a un buen ensayo. Mejor una verdad activa e incompleta, que una marmórea y extenuante.

En cierta medida, el ensayo es una poética del esbozo que supone un lector tan activo como exigen los razonamientos insinuados. Los pensamientos en el ensayo esperan una conciencia que los active, no un ente receptivo y pasivo que simplemente se limite a aceptarlos. Esto nos lleva al más importante papel del ensayo: despertar la conciencia.

Pero dejo esto aquí, pues los deberes me llaman.

Querida amiga:

No es un secreto que en el ensayo predominan las formas verbales apelativas. Esa manera de dirigirse al lector que lo presupone, lo objetiva y de alguna manera lo inventa. Se trata de una manera

intensa de mantener el contacto y hacer creer que, en efecto, lo que está ocurriendo en el ensayo es un hecho de la vida intelectual.

Ahora bien, esta apelación no persigue solamente que alguien cambie de opinión, ni convencer de algún punto de vista. A veces, la transformación que se desea es más profunda. En tal caso, el ensayo pide que el lector haga algo, que cambie su vida o la de los demás, que gestione un “cuarto propio”, para volver a Virginia Woolf. En ocasiones, esa sugestión opera años después de haber sido leído el texto. La germinación es lenta, porque así lo pide la tierra receptora del lector.

Este vínculo con la acción, no suficientemente discutido por los analistas del ensayo, tiene raíces remotas. Yo las veo, sobre todo, en el famoso “Discurso de las armas y letras”, por el que recordamos a Don Quijote. El caballero de figura envarada, que con su balanceo desafía al viento, y cuyas barbas puntiagudas hienden el aire como una lanza más, con la luna por único testigo, no es solo un símbolo, por lo menos como lo recordamos por Doré. Escribir para producir algo en el mundo práctico es uno de los propósitos del ensayo, género que intenta resolver la encrucijada que tantos suplicios produjo al Caballero de la Triste Figura. De ahí que, en una metáfora bélica, un tanto discutible para mí, el ensayo sea considerado como “arma” por algunos intelectuales académicos. Esto es lo que yo considero, en el más amplio sentido de la palabra, “política”, si bien reconozco que en estas cartas he optado más bien por los rasgos estéticos, morales y domésticos del género.

Pese a ello, me gustaría considerar una dimensión derivada de esta presencia del diálogo humanístico con el lector. Se trata de lo que, en un artículo reciente, el filósofo Samuel Weber definía como la salida futura para la tan mentada crisis de las humanidades: la experimentación. Sé que a ti, mi amiga, ahora real, te parecerá extraña la presencia de este término, más vinculado con las ciencias naturales, con los laboratorios y con toda aquella parafernalia de pruebas y constataciones. Pero piensa en algo. A menudo emprendemos experimentos en la vida, hacemos pruebas, sopesamos. Y nada más cerca del ensayo. Lo que más me llama la atención de esta dimensión “experimental” es el hecho de que podamos llevarla a la esfera de las costumbres, a la vida social y, en

general, al modo como concebimos nuestras acciones. Si queremos un mundo posible, una vida bien vivida y una soledad bien ganada, es necesario experimentar. Esto era, quizás, lo que querían los libros de viajeros que mencionabas en tu última carta. Por lo menos desde Heródoto y Marco Polo, el viajero quiere saber cómo viven las personas de las tierras descubiertas, para comparar esas costumbres con las que hay en su lugar de origen. Cuando dos modos de vida se enfrentan, no es que uno de ellos tenga que morir. Surge una nueva manera de ver las cosas.

Por eso, nunca me han dado confianza aquellos intelectuales que no cooperan con sus lectores y que son incapaces de ofrecerles formas de vivir la vida. No se trata, por supuesto, de moralizar, sino de dar a las ideas un trasfondo que tenga sede en las cuestiones importantes de nuestro tiempo. De ahí, el ensayo saca una de sus características más sorprendentes: que es siempre contemporáneo. Sus temas son de interés permanente, pues el ensayista tiene preocupaciones que se anclan en los intereses de la gente. El intelectual no ejerce, entonces, una comunicación vertical, ni se da a la tarea de pensar por sus lectores. No quiere ser un “mecenas intelectual”, como criticaba sabiamente Walter Benjamin. Debe, más bien, activar el diálogo y ayudar a la consecución del cuarto propio que requiere cada uno. Que el lector piense por sí mismo es condición para la comunicación humanística que sucede en el ensayo. La temporalidad que hay allí debe ser compartida, y de tal consonancia sacan los ensayos su incidencia en la vida pública. El ensayo aún vive en el artículo de opinión, la columna y el editorial, con una vigorosa presencia en la vida colectiva. De hecho, lo que los sociólogos llaman “esfera pública” no es más que el desenlace de la pugna entre lo público y lo privado que veíamos en Montaigne.

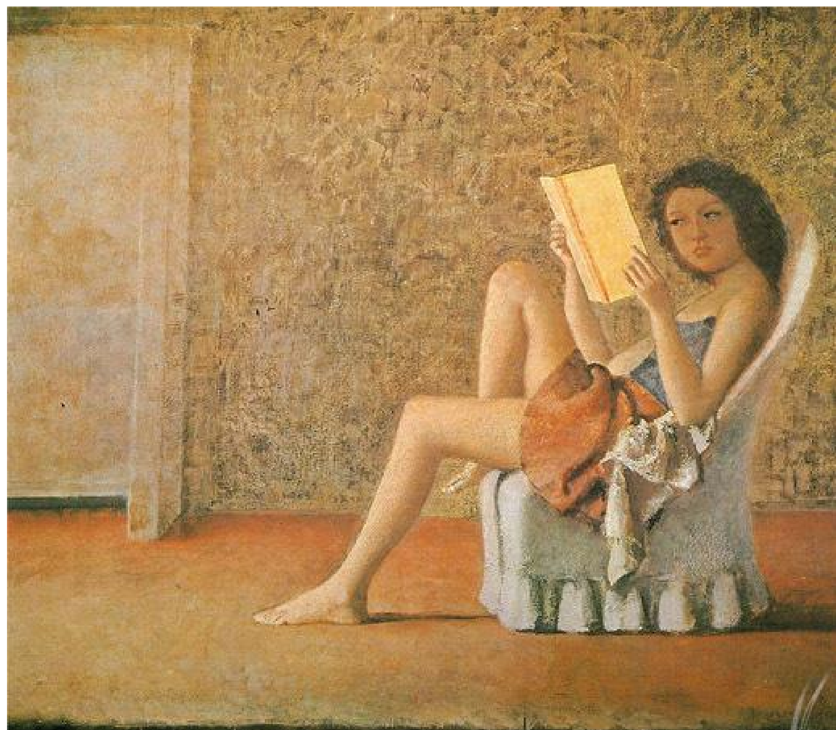
Si fuésemos a hacer un ensayo con lo que ha ocurrido en nuestra vida, al cabo de estas cartas, tendríamos que pensar en que nuestra experiencia personal debe filtrarse a través de lo que presumimos universal en ella. Un caballero que escribe ensayos agobiado por las deudas y una muchacha convaleciente que se comunica con él para escapar a la sujeción de un matrimonio mal avenido es un asunto que solo lograría dimensión ensayística si encarnara la tradición de escritura y enseñanza mediante cartas que interesen a todos. Por eso, escondidos en asuntos de la técnica, en reflexiones sobre el

espacio, la casa y el retiro, se hallan los pormenores de nuestra vida, que quizás a otro lector se le escapan. Sin embargo, podemos esperar que ese tercero que nos acompaña en esta correspondencia –si es que alguna vez la lee, gracias a los favores de algún editor misericordioso– capte el fondo de vida que hay en las notas que nos enviamos.

A pocas horas de verte, y dando por culminado mi recorrido por los trucos del ensayo, quiero compartirte unas descripciones de lectoras. He revisado en mi ordenador las muchas versiones pictóricas de un motivo que me inquieta: la mujer leyendo. Algunas imágenes son meras excusas para presentar a la mujer en posturas lascivas. Otras, me parecen solo muestras del candor con que los hombres han representado la actividad intelectual de las mujeres, a las que –como sabemos– han subestimado. Con ello, procuro inventarte como imagen, acercarte por medio del índice que me da el contorno de un rostro inmerso en el contenido de la carta, una desnudez cubierta por unas páginas que sirven como techo o antifaz. Creo que ese sería el mejor tributo al ensayo y a la vida de la que este proviene: seguir ensayando diariamente, fuera de las páginas, en buena compañía.



Juraría que te he visto, primero, vestida de azul, ante la ventana. Las manos sobre la carta, la luz redentora asediándote desde el alféizar. Un mapa detrás. ¿Acaso el símbolo de la ruta que siguió el mensaje antes de llegar hasta tus manos? Diálogo sobre el papel, pautado con rutas y recodos. ¿Cubre tanta distancia el corazón si solo busca decir lo que ya sabemos? Dime que Vermeer, tu hacedor, ya lo sabía y empezaré a creer que existes.



Yo diría que después, vestida de niña provocadora, te vi en el sillón en que un pintor recluido te pidió entreabrir las piernas. ¿Era esa una invitación al goce de los libros, unido a la muelle postura de quien –sin saberlo– apenas se ofrecía? Los pies descalzos, el gesto ausente, se unen a un nombre: Katia, la eterna niña en el único cuadro de Balthus.

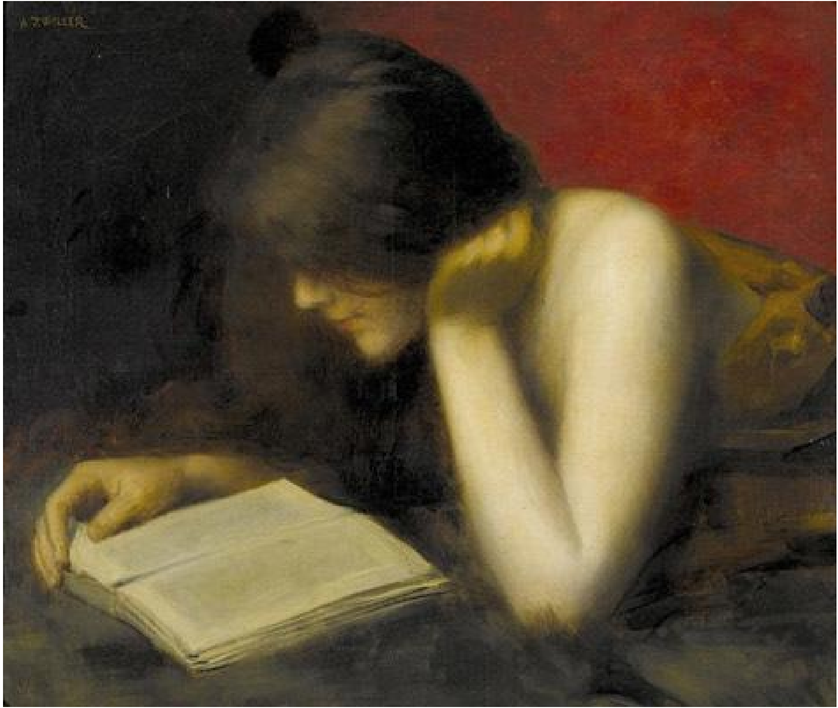


El gesto diligente reaparece en el cuadro de Fragonard. Concentrada, la espalda apoyada en el cojín, tu lectura es un acto de carne acogedora. El gesto delicado, la barbilla inclinada, parecen corresponderse con el formato: un librito que apenas si puede cogerse con los dedos y un cuadro que abarcamos de un vistazo. ¿Qué mejor equivalencia? A pesar de todo, conmigo se queda el brazo izquierdo, ese que apoyas, más elocuente que el rostro absorto en las palabras. Tu estar contra la almohada es un buen recordatorio de que todos, aun en medio de los

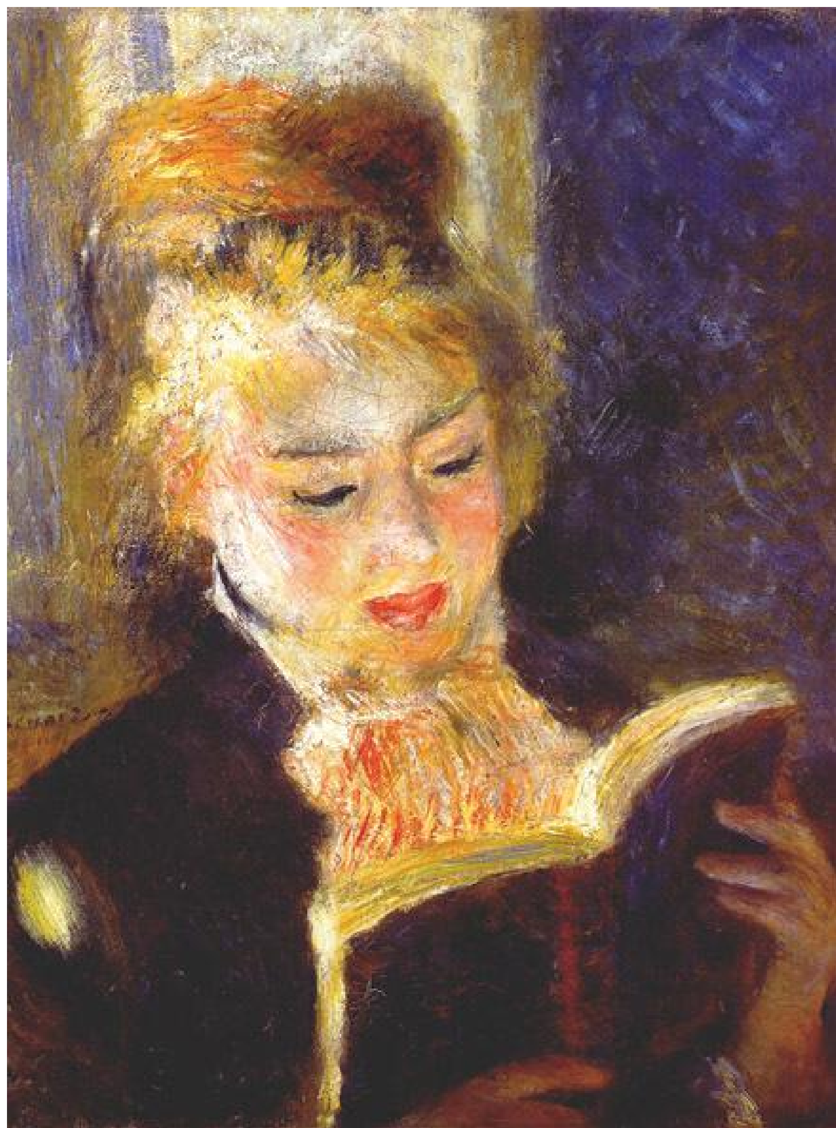
libros, necesitamos asidero.



Luego, te veo emerger de la penumbra. El gesto abstraído parece replicar la bruma morbosa que envuelve tu cuerpo abandonado. ¿Por qué los pintores habrán usado siempre esa mano sobre la cabeza como complemento de la lectora puesta al desnudo, incluso? ¿Será que hace falta señalar dónde están las entendederas? ¿O es que necesitamos que una mujer descanse con la sien apoyada para poder enmarcar el rostro e insinuar los senos? La cadera, en el cuadro de Henner, parece subrayar la carnalidad de toda lectura, la fertilidad de todo acto imaginativo. La desnudez se vuelve aquí un pretexto y una causa.

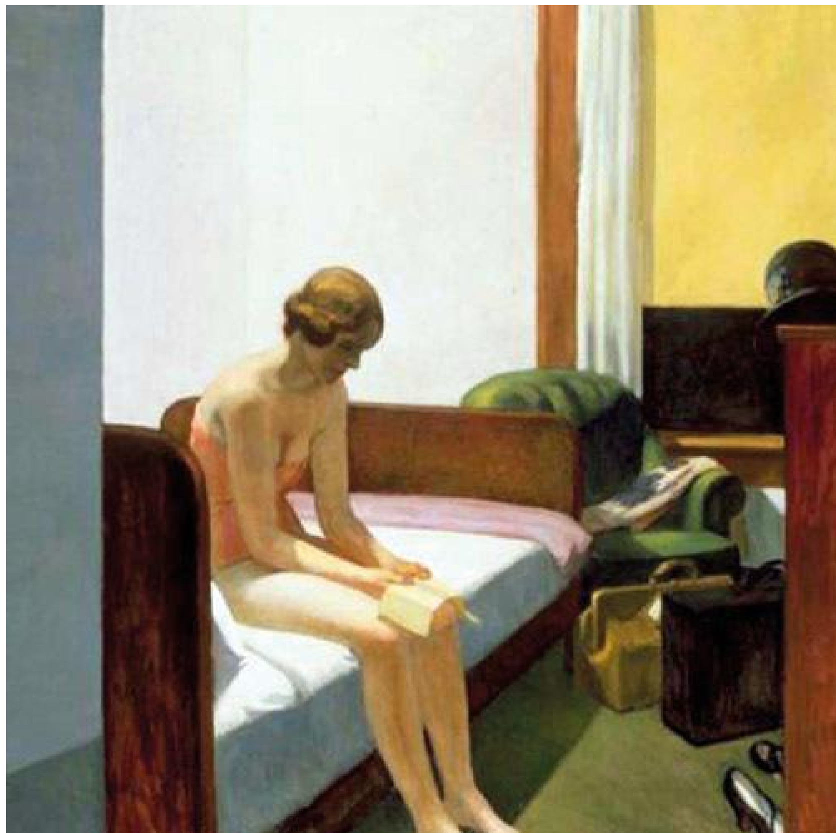


Donde más te he amado es en el cuadro de Zwiller. Hay un no sé qué de atrevimiento en tu nariz, lo que más sobresale de la cortina de cabello. La barbilla, la mejilla, todo habla de una mirada que, aunque invisible, podríamos adivinar en su fulgor. Diría que te conozco de toda la vida, muchacha reclinada. Tu labio, como si fuera a articular la palabra tanto tiempo en espera, a traer al mundo de la vida lo que el libro apenas balbucea. Es bello el avance de tu rostro, como si fueras a dar un beso o a ensayar un bocado secreto en la penumbra.



Renoir te adivinó también entre masas de colores, iluminada por lo que irradia de las páginas. Podría ser asombro lo que pone el pintor en tus mejillas, o acaso un rubor sugerido por la historia que se lee. ¿Se trata de una aventura galante? ¿O es un ensayo que ha prendido luz en tu interior? ¿Se ve, en esos fulgores, la llegada del espacio que tanto buscaste?

Y estás también tres veces en imágenes que sobrenadan en melancolía.



Hopper te hizo un resumen de luz lechosa, como la que vemos en el amanecer indeseado. Eres el sobrante de un hotel donde te han abandonado, o donde tal vez aguardas al que nunca llegará. Tu espalda no descansa. Abrumada, pareces buscar una respuesta en esas páginas. Una valija y la cama a medio hacer nos dicen cuánto de espera e incertidumbre hay en quien eligió la soledad como pago por la independencia.



Ferrier te muestra yacente, pero en ese yacer no está la sumisión. Podrías estar enferma o, simplemente, a la espera de una temporada menos fría. El gesto es vivo, inquisidor, más locuaz al aparecer en pasividad. Con ese encanto que no merece olvido, aun en momentos de retiro pleno. A ti, creo yo, parecen bastarte las páginas que te cubren.



Y finalmente, te vemos sumergida en las aguas jabonosas de la bañera, en la película de Daldry. No estás sola. Hay un chico que lee dándonos la espalda. Es joven en comparación contigo, pero las líneas de expresión de tu rostro son la verdadera marca de belleza. La película nos dirá después que fuiste mala persona. Una asesina. La carcelera que dejó morir a madres y niños en el fuego de los nazis. Abrazas las piernas abiertas hace poco para el muchacho, y ese gesto tiende un puente entre el amor ya ido y la atención que pide la historia que te leen. En tu gesto conmovido y lleno de aprensión, de mujer ignorante pero sensible, vemos que el libro acabó por atraparte, que puestas en boca de tu amante las frases te han hecho prisionera. Contigo, quisiéramos que la lectura también nos salve de la última condena.

[NUEVE.]

ERÓTICA

Querida amiga:

¿Has pensado en la diferencia que hay entre escribir para el ausente y hacerlo para quien está a nuestro lado? Reparo en ello, ahora, mientras oigo tu respiración, y me parece que la cercanía produce una nueva distancia: la que da el recuerdo permanente de una voz a la que por fin hicimos nuestra, pero que ya se insinuaba en las que oíamos de lejos. ¿Acaso eso no nos autoriza a creer que ya la poseíamos? Dormir contigo es como haber dado la vuelta a la página de las páginas, la que aguardaba nuestro encuentro, esa que nos contiene de una vez y para siempre. Yo diría que me hablabas, no solo en estas hojas que ahora reposan a la vera del camino, sino también en las obras leídas que te precedieron y que ahora parecen estar aquí, a nuestro costado.

Pero irse a la cama con los libros es más que una imagen infantil. Se trata de algo que compromete nuestro trato con la literatura y con sus autores a un nivel poco discutido, en estos tiempos, cuando priman la tecnocracia y la respetabilidad académica. Leemos en la cama, decúbito supino, prono o lateral, es cierto. Pero podemos ir también allí, las ideas en la cabeza, y tener comercio con ellas una vez posamos la mejilla sobre la almohada. No es, desde luego, la primera vez que asociamos ensueño y escritura, ni que anhelamos retozar con lo pensado y entendido. Lo interesante es, por supuesto, cuando ese juego apasionante incluye a los seres humanos y se vuelve encuentro de muchas voces y sentires. Se trata de una especie de diálogo posicional, en el que lo menos importante es qué tan reales son los que participan. Sabemos que, en ese espacio, hemos encontrado nuestro complemento. Lo dice Durrell en un

bello pasaje de El cuarteto de Alejandría: “Comprendí que ese tráfico estéril de ideas y sentimientos había abierto un camino hasta las selvas más densas del corazón, y que allí nos convertíamos en siervos de la carne, dueños de un conocimiento enigmático que solo podía ser transmitido, recibido, descifrado, entendido, por los pocos seres que son nuestros complementarios en el mundo. (¡Cuán pocos, y qué raras veces se los encuentra!)”. Esta sensación de sentirse único –o por lo menos distinto– debe ceder el paso, entonces, a la idea de que compartimos con unos cuantos una especie de comunión.

Hablo del erotismo, o, si quieres, del comercio eminentemente sexual con lo escrito. Así, sin ambages. De la instalación del deseo en la formulación de ideas, de la llegada al poder de esa pasión intelectual directamente emparentada con el eros. Ya muchos psicólogos han estudiado la relación que hay entre lenguaje y sexualidad, de modo que no tendría nada nuevo para decir sobre ello. Pero sí podríamos hablar de la manera en que el sentido de lo leído se potencia cuando compartimos las palabras con el ser amado y esos pensamientos se integran en la rutina amatoria. Ocurre algo parecido a lo que señalábamos antes, cuando nos referíamos a las citas como esas formas de presentación entre personas, partes de texto que sirven como introducción a encuentros de los que se derivan amistades y formas nuevas de lo social.

El escritor Lin Yutang, en el hermoso ensayo “El arte de leer”, incluido en su libro La importancia de vivir, nos recuerda que hubo un momento, en la China imperial, en que las parejas vivían juntas la lectura, como si fuera un ingrediente imprescindible de la vida marital. Se acordaban de algo que habían leído, se entretenían buscando el libro en la biblioteca, intentando dar con el fragmento, entre risas y sorbos de té. No conozco manera más precisa de entender qué es una cita: dos personas llegan juntos a una porción de texto en la que pueden encontrarse y la buscan juntos para decírsela de nuevo, al pie de la letra, y a la vez al pie de la cama. En mi caso, debo decirte que amarnos con las palabras de nuestros ensayistas y escritores es más que un adorno de nuestro vínculo.

Hablamos en primer término, cómo no, de la relación ya advertida antes entre erotismo y lectura, entre recepción estética y acogida

sexual. Entre audición –cuando se trata de lectura en voz alta– y respuesta física. O entre visión –cuando nos referimos a la lectura silenciosa– y excitación. Piensa en la película que tanto te conmovió, en la bella escena de la bañera, aquella donde esa mujer madura y analfabeta, la rubia glacial de ojos inexpresivos interpretada por Kate Winslet, escucha con las piernas entreabiertas al muchacho que le lee.

Se ven a escondidas para acostarse, y él –como si le diera algo a cambio de la educación sentimental obtenida así, de manera gratuita– le presta su palabra como medio para que los mundos de un escritor le lleguen a ella y le permitan escapar de la atroz realidad que vive en el campo de concentración donde ejerce su oficio tenebroso. Él la lleva con su voz a ese mundo maravilloso de "La dama del perrito" de Chejov y otras obras que la mujer, la cruel carcelera de judíos, ve como lugar para su escape. En ese caso, y en el de nuestros amigos orientales que se encuentran y permanecen en el recuerdo de una página amada, la palabra acompaña los gestos, se pasa a vivir las caricias y –podríamos decir– anima en los momentos ruidosos de clímax y consuela en los valles de tedio. Cuando la vemos deslizando el dedo sobre la superficie del agua de la bañera mientras lo oye a él, no podemos dejar de pensar que, quizás, esa misma acción podría tener lugar sobre la página si ella intentara leer. Riza con la yema del dedo la superficie del agua, como cuando aprendemos a fijar la vista poniendo el índice sobre el renglón del que levantamos la cabeza, con la esperanza de que no se pierda aquella línea que nos ha atrapado.

Todavía recuerdo los cuentos de Rubem Fonseca donde el sexo se acompaña de lecturas de Platón, y donde se da rienda suelta a las pasiones con la música de fondo de un texto articulado en voz alta. Como cuentan también que se leía en Cuba, cuando en las tabacaleras se enrollaban y embalaban los cigarros, mientras alguien leía para que los operarios pasaran bien el rato. Sueño con que la lectura de estas cartas haya sido el trasunto de nuestro encuentro y pueda convertirse, de la misma manera, en la garantía de la senda futura.

Cuando despiertes y halles este papel sobre la almohada, te preguntarás qué tiene que ver el erotismo con el ensayo. ¿Acaso

este último no es un género más bien cerebral, atado a las rutinas del pensamiento y la meditación? ¿No se trata allí de ideas? ¿Y qué hay más serio que pensamientos y conceptos? Parecería que el erotismo está más en la expresividad de las pasiones de la lírica o en las historias del cuento y la novela. Sin embargo, debes pensar que, en muchas de las ficciones eróticas que conocemos, no todo son hechos. En este punto, vale la pena, quizás, recobrar lo dicho alguna vez por el ya citado Roland Barthes, quien señaló la existencia de textos de goce y textos de placer. En cada caso, se ven comprometidas varias dimensiones de nuestro ser, más allá del intelecto. ¿Qué hay, en el contacto repentino de los cuerpos, en el abrazo a la vez eterno y fugaz de quienes se penetran, que pueda llevarnos a lo ensayístico, a esa conjunción de ideas amorosamente urdidas para un lector con el que aspiramos a un contacto personal?

Y es que, si bien en el ensayo hay vivencia sentimental del pensamiento, eso no indica que podamos prescribir un escrito para las sensaciones o que sean estas las que puedan con exclusividad gobernar nuestra escritura. Se trata, más bien, de que toda aventura intelectual que hay en un ensayo esté urdida por las fuerzas de la vida, con aquella filtración de líquido vital hacia las cavernas del intelecto que solo pueden prestar las pasiones. Solo de esta manera podríamos entender la idea de que el ensayo es, sobre todo, una afirmación vital. Se trata, en el ensayo, de ideas que comprometen las emociones, que nos llaman a compartirlas con todas las energías del ser y, como espero mostrar más adelante, a forjar nuevos modos de interrelación y, en medio de ese contacto de los cuerpos, de intelección. El ensayo dice cosas nuevas, no solo porque interprete de manera inédita lo existente; vale, sobre todo, porque inventa formas de vivir o sentir, y las sondea abriéndose paso entre las vías transitadas por siglos y siglos de convenciones.

Hay que decir que pensamos con un cuerpo, y que es equivocada la creencia de que los pensamientos ocurren con independencia de nuestros apetitos y humores. El cerebro es un órgano, y muy probablemente, como lo demostrarán los médicos del futuro, cualquier elaboración mental vaya a ser vista como el resultado de un factor químico o una asociación de moléculas. Ya veíamos antes, en una de nuestras cartas, que el ensayo es género caminante, fluir de ideas al ritmo de tránsito y aventura. Lo interesante es que, al

tener tan acusada su dimensión creativa, su elaboración estética de ideas y conceptos, el ensayo crea obras de arte experimentando con lo pensable, vale decir, “lo vivible”. En este punto, emerge una singular situación: cuando una idea es expresable, caemos en la ilusión de que, ya por eso, se puede implementar y llevar al mundo de la vida.

Está, por supuesto, el peligro de hacer que todo dependa de la tiranía de lo físico. Queda, sin embargo, como ya sabemos, una opción para salir del cerco determinista. Convertir las palabras que nombran nuestro cuerpo y nuestras sensaciones en un juego de espejos, en una filigrana verbal que libra de la dependencia con las cosas. Fieles a nuestra estrategia de acudir a las formas argumentativas breves, que son nuestra delicia y nuestro recreo, miremos cómo define Ambrose Bierce, en su Diccionario del diablo, algunas partes del cuerpo y sensaciones: “Cabeza: esa parte del cuerpo humano que se supone es responsable de todas las demás”. –Si bien el tópico de la razón como ente regulador se atribuye a la cabeza, Bierce convierte a esta en una especie de monigote e instala en la suposición el atentado al lugar común–. “Carne: segunda persona de la trinidad secular”. –La deificación se usa como una fuerza disolvente, que invierte los valores, no como afirmación del espíritu sobre lo físico–. “Cerebro: un aparato con el que pensamos que pensamos”. –La actividad de elucubrar se convierte en algo que solo encuentra justificación en la mera autoconciencia–.

Ahora bien, muy a pesar de Bierce, la química del amor debe dar paso, por el momento, a la química de la lectura, al flujo de humores que define nuestra respuesta a lo leído, aun en estos tiempos, cuando las técnicas para cartografiar el alma extienden su imperio de sombras.

Bierce fue un tipo atormentado, autor de cuentos y libelista, un combatiente que se perdió para siempre en México, a inicios de la Revolución de principios del siglo XX que habría de cambiar la fisonomía política y social de ese país. Como escritor, tenía un particular genio para lo torcido, para la inversión y para el juego con el doblez conceptual. Si Mark Twain fue el gran ensayista, humorista y articulista del este, Bierce fue el de la costa oeste. Mientras Twain, con obras como el divertidísimo Diario de Adán y

Eva, proponía un humor que se mantenía en los aspectos cómicos de la existencia, Bierce iba al fondo de las cuestiones conflictivas, y a veces siniestras, de la vida humana.

Según Barthes, uno de los rasgos de la forma argumentativa breve, como la máxima, el escolio y la nota, es su tendencia a desenmascarar, a doblar el cuello a los lugares comunes. Busca instaurar, por vía de la negatividad, una nueva opción. Demoler para más tarde construir. Empezar definiendo algo con una intención positiva, para después, sin que lo notemos, convertirla en una amarga negación que nos ayuda a afrontar de manera más inteligente y sensata la adversa realidad. Para nuestro consuelo, Bierce nos ha dejado su diccionario, una suerte de mapa humorístico de las pasiones y los valores, bajo el aspecto inofensivo de un catálogo de palabras que acaban por enrarecer la tarea, aparentemente inocente, de definir. Al amor, por ejemplo, lo detalla así: “Locura de pensar mucho en otro antes de saber algo de uno mismo”. Puedo escuchar la risa al pasar tus ojos luminosos por esa línea. Cuando habla del corazón, él mismo no tiene problema en hacer la siguiente caracterización:

Sabemos ahora que sentimientos y emociones residen en el estómago y son extraídos de los alimentos mediante la acción química del jugo gástrico. El proceso exacto que convierte el bistec en un sentimiento (tierno o no, según la edad del animal); las sucesivas etapas de elaboración por las que un emparedado de caviar se transmuta en rara fantasía y reaparece convertido en punzante epigrama; los maravillosos métodos funcionales de convertir un huevo duro en contrición religiosa o una bomba de crema en suspiro sensible: todas estas cosas han sido pacientemente investigadas y expuestas con persuasiva lucidez por Monsieur Pasteur.

Es obvio que Bierce busca parodiar el discurso científico y poner en evidencia lo absurdo que es reducir las emociones a un determinismo físico. Pero también descubrimos que, a la larga, las apetencias acaban por dirigir la construcción de los más complejos

sistemas y teorías y que, aunque no sepamos precisarlo con la ciencia neurológica disponible, es una suposición que nos podría llevar, de momento, a ser más honestos con nuestro cuerpo.

Pero sé que me estoy apartando de mi tema, con los deliciosos ejemplos del glosario infernal: consideremos el modo en que el ensayo se instala en el erotismo y nos muestra que la expresión de las ideas para otros tiene relaciones profundas con el conocimiento que nos provee el erotismo. Ya hablamos de la presencia de lo sexual a la hora de disponernos para recibir el texto. Así que valdría la pena que pensáramos en el lugar que ese tipo de experiencias tiene a la hora de escribir.

Quisiera referirme a ello con dos asuntos: por un lado, la manera en que la pulsión sexual se posesiona de la escritura ensayística y, por el otro, al modo en que, fiel a su talante ficcional, el ensayo construye la revolución sexual, dos asuntos que, aunque parecen complementarios, podrían estar distantes, si los miramos por separado. A su vez, dos ejemplos de ensayo literario nos sirven para ello, o más bien, dos grupos de ejemplos de escritura argumentativa. El primero es el que nos provee la escritura confesional, los epistolarios, diarios y libelos de autores como Anaïs Nin, Henry Miller o Catherine Millet. Y el segundo lo hallamos en escritores que, como los psicoanalistas, los surrealistas, Simone de Beauvoir y el Marqués de Sade –todos los que a veces ligeramente incluimos en la categoría de “pensadores de vanguardia”–, imaginaron una sociedad regida por la exacerbación o liberación de las fuerzas de la sexualidad y el erotismo.

Pero el desarrollo de estas especies queda para más tarde, cuando ya lejos de ti, frente al escritorio, y con la tarde libre, pueda recobrar el hilo de esta exposición desordenada, redactada al calor del recuerdo de tu cuerpo recién encontrado. Una constante, lo sospecho, reúne estas palabras: la oscilación entre ausencia y presencia, entre sístole y diástole, de nuestros cuerpos.

Querida amiga:

Tu ausencia es la medida de mi tiempo. Oleadas de luz y polvo cubren el lapso que va de tu recuerdo a mi nostalgia, la distancia que mide tu rastro yendo hacia la bruma de las formas. Antes de que en nítida filigrana recupere la ruta que siguió tu aliento, ensayo una curva que te trace y te llamo desde los nombres que conozco. Asideros improbables, los uso en esta línea de tinta que te busca entre la hoja vacía. Tales nombres son el mapa de lo pensable, el archivo de las ideas concebibles, que desde siempre nos aguardan con su vocación de duración y leyenda.

En una de mis cartas te decía que el ensayo era un impulso que busca recogerse en el mundo de los conceptos, pero a cambio de que estos provinieran de –y volvieran a– la vida. De seguro, son muchas las fuerzas que están detrás de la creación en el ensayo. Aquí, nos interesa la libido scribendi, ese poder que nos exalta y, al buscar palabras para expresarse, nos da maneras de habitar el mundo a fuerza de creer en la mecánica aseverativa de lo que decimos, de validar la presencia real inherente a todo acto de habla. En muchos casos, se trata de la misma confesión ya conocida en el ensayo, en comercio con ideas y emociones, pero esta vez referida a la seducción, al éxtasis y al intercambio de gestos que se penetran. Puedo asegurarte que hay escritos donde advertimos el furor de la carne, la fuerza seminal que funda todo lo existente. Mira en Nietzsche, en Cioran, en Simone de Beauvoir. No solo la narración de hechos convoca el erotismo; el argumento puede convencer también a la imaginación que rige los placeres, los ordena y los vincula para que tengan un más eficaz concierto en el coro de ideas y razonamientos que forman la cultura.

Los escritores de ficciones eróticas que toman el recurso del ensayo para exponer sus ideas sobre el sexo, el amor y el encuentro corporal de los seres se sirven de un gran poder para persuadirnos. Pienso, por ejemplo, en el norteamericano Henry Miller, quien además de sus novelas, tan controvertidas en su tiempo, nos dejó libros ensayísticos de gran belleza. Pienso, sobre todo, en uno de tus favoritos: El coloso de Marusi, ese texto que, además de recrear las experiencias del escritor en las islas griegas, está lleno de delicadas observaciones y apuntes sobre los modos de sentir y vivir que

brillan en todo buen relato de viajes. Y también está uno de sus más bellos ensayos, Los libros en mi vida, una confesión sobre el papel que los textos tuvieron en su trayectoria vital, en diálogo con las circunstancias espirituales en que aparecieron y marcaron el proceso del escritor. Allí, como recordarás, lectora de circunstancias difíciles, está aquella bella imagen, que nos muestra a un Henry Miller leyendo con pasión los libros en los vagones atestados del tranvía, él, un obrero regresando a los suburbios, enlatado en la multitud sudorosa y amargada, pero con sus autores amados por consuelo y compañía. Como sabes, Miller tuvo en la narración de las experiencias sexuales su seña de identidad, su manera de rebelarse contra una sociedad opresiva como la que le tocó vivir, esa “pesadilla de aire acondicionado” con la que se refirió a los Estados Unidos de Norteamérica, país que para él representaba el imperio del automatismo y el desastre del progreso.

En tiempos donde ya no existen los dioses y toda dimensión sagrada parece haberse eclipsado, el sexo es el único sucedáneo, la única manera de entrar en contacto con la ancestral dignidad de la carne, parecen decirnos las reflexiones de Miller, todavía vigentes, pese a la pornografía en serie y a la excesiva visibilidad que ha adquirido en nuestros días lo privado. Sin duda, la sobreexposición de los actos sexuales de nuestro tiempo le habría parecido a Miller, no una prueba de liberación sexual, sino una nueva liquidación que le impide al sexo su capacidad de agenciar la emancipación. Pienso en lo que me dijiste sobre los libros que se han puesto de moda recientemente, aquellos diarios escritos por actrices de películas pornográficas, que parecen dejarte con la sensación de impostura que rodea a la falsa liberación.

En textos como El mundo del sexo, “La lectura en el retrete” (uno de los capítulos de Los libros en mi vida) o Max y los fagocitos blancos, a medio camino entre el relato y el ensayo, Miller explora las formas de comportamiento sexual y el modo como se entrecruzan con aquella forma de experimentar intelectualmente la realidad a la que nos referimos con el apelativo de ensayo. Se trata de sentidos textos expositivos y argumentativos que sondean la sexualidad, más allá de la teoría y la evidencia clínica, o de la narración más o menos procaz.

Con todo y que la mayor fama le haya venido a Miller de sus novelas, y de su vida aventurera, llevada a la pantalla, considero que donde mejor brilla es en sus textos más inmediatos, sus escritos vivenciales, y profundamente analíticos, donde se esfuerza por darnos a conocer sus diferentes opiniones. Aunque, como decía en su momento George Orwell, los libros de Miller están llenos de “palabras impublicables”, sus maneras de sondear comportamientos, que aun en la sociedad de nuestro tiempo nos parecen escandalosos o apartados de la normatividad, son profundamente actuales. En Max y los fagocitos blancos recuerdo su exposición sobre los momentos en que más había disfrutado el sexo. Explicaba largamente cómo sus momentos de pleno disfrute habían ocurrido en relaciones que pasaban por ser las últimas, cuando el placer parecía tener allí como una última oportunidad. La iluminación y el reconocimiento erótico vienen, no de las anécdotas sexuales relatadas, sino de las reflexiones que surgen de cotejar diferentes maneras de experimentar las relaciones interhumanas.



Lo mismo podemos decir de sus reflexiones sobre los comportamientos sexuales atípicos, sobre las múltiples modalidades del amor que han ocupado a los censores y protectores de la idea tradicional de familia. Dos imágenes recuerdo a propósito de esto y

de la vida y obra del controversial –y a la vez entrañable– Henry Miller. Una me viene de una fotografía que lo muestra ya anciano, jugando al tenis de mesa con su novia, una hermosa muchacha desnuda, que a la vez tenía por novia a otra chica. La otra proviene de la película Henry y June, de Philip Kaufman.

Allí, una joven Anaïs Nin –futura amante y lectora apasionada de Miller– se sorprende al ver a Henry y su esposa June –interpretada por una soberbia Uma Thurman– en un intenso beso, cuando ingresa a la sala. Todos se miran, y el espectador entiende que en ese breve instante se ha logrado una intimidad entre los tres, que todos han creado en ese momento una manera distinta de entender el lugar de la exploración sexual en su vida.



Anaïs Nin, la gran amiga de Miller en su etapa parisina, es otro ser especial al que quisiera referirme. En sus cartas, Anaïs registra todo lo que pasa por su vida y pone especial atención a sus relaciones, sobre todo aquellas que involucran el cuerpo y las sensaciones. Como sabemos, la amistad entre ambos escritores fue de un descubrimiento a la vez intelectual y sensitivo que iba a derivar en autoconocimiento. Si lees sus magníficos diarios –ojalá conmigo– deberías reparar en la manera como va escalonando su

descubrimiento de Henry, el amante y el escritor. Verás que, gradualmente, sus afinidades y contrariedades les van permitiendo conocerse y aprender de la vida.

El cuarteto de Alejandría, la gran tetralogía de novelas de Lawrence Durrell, el confidente y amigo de Miller, también nos enseña cosas sobre lo que digo. Allí, es evidente que el proyecto literario está entretejido con la manera de experimentar las emociones. El autor es claro: sus cuatro novelas son una investigación sobre el "amor moderno". Cada una de las obras representa variaciones espaciales sobre las mismas relaciones, mientras que la cuarta muestra todo con un avance en el tiempo. Del Cuarteto, recuerdo muchos episodios, pero más que ello retengo con vividez las tesis, las explicaciones y argumentos que permiten entender lo singular que tienen los afectos y, más que nada, el lugar del sexo como espacio de conocimiento.

Por otro lado, está aquella manera de aparición del erotismo en el ensayo. No aquella que nos habla de una fuerza de goce comunicado en cadenas de explicaciones, sino la que apuesta por la invención de modelos de comportamiento y relación, quizás una de las formas menos reconocidas de la utopía. Nuevamente, no el impulso, como veíamos, sino la estructura. "Libertinaje", lo sabrás, fue una palabra con connotaciones negativas a lo largo del tiempo, como una especie de perversión de un valor esencial. Ahora, quizás, convendría reemplazar esa acepción por una más positiva. El libertino ha sido una especie de soberano inmoral que, en su versión más extrema, no para mientes en ninguna compasión para la obtención de sus deseos. Su falta de escrúpulos y su egoísmo serían sus características distintivas. Sin embargo, cabría aquí pensar en el uso racional y experimental de los placeres como una acabada forma de renovación de lo social y en una pregunta por las relaciones entre los dos sexos –o los que sea que existan hoy en día–. Deberíamos pensar, más bien, en aquel que usa su libertad sexual como un poderoso agente de autonomía y gestión de "cuartos propios" para sus congéneres.

Lo anterior, como sabemos, supondría desmontar las instituciones tradicionales, especialmente el matrimonio. Los anarquistas pensaron bien en esto al intentar poner la lógica del deseo y los instintos en lugar de los dispositivos tradicionales. El filósofo Michel

Foucault, en uno de sus últimos libros, ve en la tradición del uso de los placeres uno de los más importantes revulsivos contra el autoritarismo y las liquidaciones de lo humano. A la larga, es en el cuerpo donde se dan las luchas políticas. Quizás, no estaban equivocados los utopistas que veían en la Revolución sexual la verdadera posibilidad de agenciar cambios sociales. Poco podemos hablar de emancipación si son los poderes –sociales, económicos, políticos– los que dominan sobre nuestro cuerpo y nuestras sensaciones. Además, estas construcciones poseen un valor interpretativo. Las grandes utopías sexuales –la de Fourier, la de Huxley, la de Sade– tienen el interés de ofrecer la metáfora interhumana definitiva, la que más poderes da al individuo y lo faculta para redefinir el orden social.

De ahí que en estos autores, y en grupos más cercanos a nuestra época, como el surrealismo o los situacionistas, se hable de una ingeniería social en clave de placer y reinvención de la vida cotidiana. Quizás en el sexo, como en ningún otro tema, se exprese tan claramente la aspiración de la vanguardia a unir el arte con la vida, de tal manera que aquel reformule a esta. Esto no supone, de ninguna manera, y como ya lo sabes por nosotros mismos, una apología a la irracionalidad, el caos y el desorden. Por el contrario, el uso de los placeres parece ostentar, de acuerdo con esta perspectiva que ahora compartimos, una profunda aplicación moral y ciudadana. Creo que en ello coincidimos con los utopistas que pensaron en lugares para el solaz y la recreación de los cuerpos, lejos de las autoridades de la convención y de la influencia nefasta de los celos y el afán de poseer a otros. Podemos no compartir esas ideas, es cierto, o no ver en tal apelación a la libertad sexual una aspiración válida para cada uno. Lo que sí resulta evidente es que en tal interrogación a las convenciones de la moral al uso se halla uno de los sondeos más importantes en la sensibilidad de que tengamos noticia. El psicoanálisis, esa alabada –y criticada– hermenéutica del sujeto, es el resultado de tal exploración.

Con Sade pasa algo parecido a lo que señalábamos con Miller. No se trata ya del impulso, de aquella fuerza genésica que se atrevía a interrogar, con sus rugidos y blasfemias, el orden existente. De hecho, la obra de Miller está teñida de marginalidad y desamparo, con la búsqueda maldita de un principio que vuelva a ordenar todos

los valores trastocados por la sociedad industrial. Incluso, en este caso se cumple algo que decíamos en una carta anterior, cuando nos referíamos a esa actitud contracultural tan habitual en el ensayo. Con el autor francés, a quien imaginamos rodeado por los fuegos del infierno en la convulsionada París de la Revolución, pasa algo distinto. La suya es, realmente, una propuesta, una construcción en el más pleno sentido de la palabra. No importa que esas elaboraciones lleguen a chocar fuertemente con la ley y se hagan irrealizables. Al final, lo que importa es que, de la mano de las elucubraciones cerebrales del inventor de la crueldad sexual, el universo de las relaciones agenciadas por el placer haya entrado en una nueva región de posibilidad.

Ambas actitudes, a las que hemos denominado acá con nombres que aluden a las formas del impulso de la libido scribendi y de la utopía sexual, encarnan una nueva forma de vivir las relaciones humanas y, a la larga, ese es el mejor destino que cabe para el ensayo en nuestros días.

GALERÍA

Madame de Scudéry. Mapa del cariño o Mapa del país del cariño, 1654, grabado incluido en una página de Clélie, historia romana, atribuido a François Chauveau, Biblioteca Nacional de Francia, París.

Simón Rodríguez, página de Sociedades americanas, 1828, tinta sobre papel.

John Berger, Ways of seeing, Londres, Penguin, 1972, facsímil.

Johannes Vermeer, Mujer leyendo una carta, 1663-1664, óleo sobre lienzo, 46,6 x 39,1 cm., Rijksmuseum.

Balthus, Katia leyendo, 1968-1976, caseína y témpera sobre lienzo, 180 x 210 cm, colección privada.

Jean-Honoré Fragonard, Muchacha leyendo, 1776, óleo sobre lienzo, 81,1 x 64,8 cm, Galería Nacional de Arte, Washington, D. C.

Jean-Jacques Henner, La lectora, 1883, óleo sobre lienzo, 94 x 1,23 cm., Museo D’Orsay.

Marie Augustin Zwiller, La lectora, 1939, óleo sobre lienzo, 46,5 x 55,5 cm, Fundación Dobiaschofsky.

Pierre-Auguste Renoir, La lectora, 1874-1876, óleo sobre lienzo, 46,5 x 38,5 cm, Museo D'Orsay.

Edward Hopper, Cuarto de hotel, 1931, óleo sobre lienzo, 152,4 x 165,7 cm., Museo Thyssen-Bornemisza.

Gabriel Joseph Marie Augustin Ferrier, Mujer leyendo el diario en la cama, s. f., óleo sobre lienzo, 48 x 66 cm, colección privada.

Stephen Daldry, El lector, 2008, con Kate Winslet y David Kroos, fotograma.

Anónimo, Henry Miller jugando ping-pong, 1971, fotografía.

Philip Kaufman, Henry y June, 1990, con María de Medeiros, Fred Ward y Uma Thurman, fotograma.



FONDO
EDITORIAL
UNIVERSIDAD
EAFIT



"Querida amiga: la saludo cariñosamente y celebro que podamos encontrarnos aquí, en este espacio de ficción que nos da la escritura. No nos vemos en persona, pero vaya que nos vemos. Yo la invento a usted a través de estas palabras y usted hace lo propio conmigo. Los dos somos imágenes y las proyectamos en estos mensajes que nos enviamos. Si lo piensa bien, compartimos una ilusión de presencia, una utopía de cercanía que consigue lugar en la escritura. [...] Quiero decirle cuánto me sorprende –y gratifica– su deseo de abrazar la profesión del ensayista".

Siguiendo el modelo de *Cartas a un joven poeta* de Rilke, en una tradición que se remonta a la *Epístola a los Pisones* de Horacio y llega hasta las *Cartas a un joven novelista* de Vargas Llosa, Efrén Giraldo recrea los aspectos técnicos y éticos de la escritura de ensayos literarios. Que sea una mujer la destinataria de las cartas permite establecer una relación poco explorada: la que teje esta forma de escritura con la condición femenina y la conquista de su espacio político y cultural, así como con el hallazgo del erotismo y la lectura como espacios privilegiados para la transformación social.




ISBN 978-958-720-398-1
9 789587 203981